الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

ص.ب : ٤١٢٣ بيروت ـ تلفون : ٢٣٢٨٣٢

AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle

Beyrouth - Liban

B. P. : 4123 - Tél. : 232832

صاحبها ومديرها المسؤول

الدكتور سهيل إدريس

Propriétaire - Directeur

SOUHEIL IDRISS

سكرتيرة التحرير

عايدة مطرجي إدريس

Secrétaire de rédaction

AIDA M. IDRISS

*

الادارة

شارع سوريا ـ بناية درويش

الاشتراكات

في لبنان : ١٢ ليرة ■ في سوريا ١٥ ليرة
في الخارج : جنيهان استرلينيان او ستة دولارات
في أميركا : ١٠ دولارات ■ في الارجنتين ١٥٠ ريالا
الاشتراكات الرسمية : ٢٥ ليرة لبنانية او ما يعادلها

تدفع قيمة الاشتراك مقدما
حوالة مصرفية او بريدية

الاعلانات

يتفق بشأنها مع الادارة

بالرغم مما تلاقيه الثورة من مصاعب وعقبات ، فهي ما تزال تحقق في عدد من اقطار العروبة مكاسب وانجازات لا بد من مضاعفتها خشية فقدانها .

ذلك ان الرجعية والاقطاعية والرأسمالية تحشد حشودها وتبذل كل طاقاتها للوقوف في وجه المد الثوري الذي اجتاح الوطن العربي منذ ان فجرته الثورة الام ، ثورة ٢٣ يوليه . وصحيح انها لن تستطيع ان توقف هذا المد الذي يمضي في اتجاه التاريخ ، ولكنها قد تستطيع ان تعيقه وتؤخر تدفقه ، فتؤخر بذلك تحقق المجتمع العربي الثوري الذي ننشده . ولا ريب في ان من اكبر الاخطاء التي ارتكبتها الثورة العربية في مسيرتها الظافرة مهادنة الرجعية والتوهم بانها قد ترتد تلقائيا عن مواقعها وتترك للتيار الثوري ان يسير طريقه المرسوم .

ولا تزال بعض الثورات العربية مترددة في هذا السبيل ، وهي تلتمس بعض المعاذير للتلكؤ والمراوحة ،

***

لقاء الثورات

***

فترتكب بذلك اخطاء اخرى توشك ان تتحول الى كوارث اذا استشرت وتطاولت . ويرتكب هذه الاخطاء الان دخلاء على الثورة استطاعوا ان يتسربوا من بعض الثغرات في غفلة عن القيمين الحقيقيين على الثورة . وهم يتبنون من جديد ، ولكن باسلوب مختلف ، روح المهادنة مع الرجعية والاقطاعية والرأسمالية ، بحجة ان هذه هي الطريقة المثلى للسير المتبصر الرشيد .

ولا شك في ان الروح التي املت تأييد مؤتمرات القمة العربية كانت روحا طيبة نبيلة ، ولكنها كانت تتغاضى عن حقيقة الصراع المفروض بين الثورية والرجعية . وحين تتراجع الجمهورية العربية المتحدة الآن عن حضور هذا المؤتمر فانما تعود الى ادراك حقيقة هذا الصراع ، وتسترد الروح الثورية الحقيقية التي تملي مقاطعة الرجعية ، بل

العمل للقضاء عليها أو أضعافها ـ على الاقل ـ لكف أذاها وتعطيل نزعاتها التخريبية .

وكما ان الثورية تؤمن الان من جديد بان سياسة المهادنة تجلب اكبر الضرر على القضية ، لانها « ترد الاعتبار » للقوى التي ينبغي محاربتها وتمنحها مجال العمل الواسع للدس والتآمر والوقيعة ، فعليها ان تؤمن بان لقاء الثورات هو البديل الوحيد القادر على الصمود والمقاومة .

وصحيح ان الخلافات بين الانظمة الثورية العربية تبلغ احيانا حدود التناقض ، ولكن الروح التي تحرك هذه الانظمة جميعا تبقى متشابهة في انها تهدف الى التغيير الجذري الذي يريد خلق مجتمع عربي جديد يقوم على الحرية والاشتراكية والوحدة . وهذا القاسم المشترك جدير به ان يرسي قاعدة تفاهم كبرى بين هذه الانظمة ، تذيب الخلافات وتصهر الفروق وتوجه خطاها في درب واحدة .

ان الجمهورية العربية المتحدة والجمهورية العربية السورية والجمهورية العراقية والجمهورية الجزائرية والجمهورية اليمنية مدعوة اليوم اكثر من اي يوم مضى الى اللقاء على الروح الثورية التي تحركها وترسم اتجاهاتها . وليس طريقها الى النصر ان تعمل فحسب على تحقيق اهدافها الثورية وغاياتها التقدمية ، بل ان نصف الطريق الى النصر ان تسعى للقضاء على الانظمة الرجعية والاقطاعية والاستبدادية التي تعطل المسيرة العربية كلها . ان المجتمع العربي الجديد كل لا يتجزأ ، فأي تخلف يصيب اي جزء من اجزائه يخلف اثرا عميقا على سائر الاجزاء قد يشل كل شوق له الى التقدم والتطور . وما فتئت الاحداث والتجارب تزيدنا اقتناعا بان بلوغ الغاية من الثورة لن يتم الا بالقضاء على معوقات الثورة ، لا في الجزء الواحد الذي شهد مولد هذه الثورة ، بل في الاجزاء الاخرى التي تقاوم المد الثوري وتعمل على احباطه .

ولقد اثبتت الوقائع ، من جهة اخرى ، ان سياسة « التعايش » بين الانظمة المختلفة في الوطن العربي تؤدي في اخر المطاف ، الى عكس ما وضعت له . فان الانظمة الرجعية تنتهز هذه الفرصة لتدعم مواقعها وتعزز استحكاماتها بتأييد من القوى الاجنبية الاستعمارية التي يهمها ان يبقى هذا الخلاف قائما، فينتج عن ذلك ان الانظمة التقدمية تخسر بمقدار ما تربح الرجعية . ولن تكون حجة كافية تلك التي تتخذ ضرورة العمل الموحد من اجل فلسطين مبررا للتعايش والمهادنة ، لان العمل من اجل فلسطين يتطلب قبل كل شيء روح الثورة التي تفتقدها الانظمة الرجعية .

ومعنى هذا كله ان روح « القمة » قد اخفق في بلوغ ما يصبو اليه ، لانه تناسى او تجاهل روح « القاعدة » الشعبية ، هذه القاعدة التي اصبحت الان ، منذ كارثة فلسطين ، قاعدة ثورية واعية تفرض الاتجاه على الحكام ، لا تنتظر ان يملي الحكام عليها اتجاههم .

ان لقاء الثورات هو الذي يستجيب لروح القاعدة الشعبية ، لانه فيما هو يحقق اهدافه الخاصة ، يعمل على عزل قوى الرجعية والاقطاع ، ومن ثم على تفتيتها بحيث يسهل الانقلاب عليها واخضاعها . فلتتناس الثورات العربية خلافاتها الجانبية ، ولتلتق في الوطن العربي كله على روح الثورة الصاعدة ، محررة الشعب العربي من جميع انواع تخلفه !

س . ا .

ندوة «الآداب»

«مأساة الحلاج»

المشتركون : الدكتور عبد القادر القط ـ الدكتور عز الدين اسماعيل ـ صلاح عبد الصبور

تقديم : ابراهيم الصيرفي

صلاح عبد الصبور : تتحدث مسرحية « مأساة الحلاج » عن الصراع الروحي في نفس انسان هو المتصوف المعروف الحسين بن منصور الحلاج . ونحن نعرف من تاريخ الحلاج انه قتل عام ٣٠٩ هـ اثر اتهامه بالزندقة . وقد رأيت ان ارجع الى المظان التاريخية لازداد تحققا لابعاده الشخصية . فالمؤرخون يحدثوننا عن الحلاج كساع الى ادراك الحقيقة عن طريق التصوف ، ثم يذكرون مشهدا حدث بينه وبين احد اصدقائه من الشيوخ ، أدى بعد ذلك الى خلافه مع بعض الصوفية في عصره ، والى خلع خرقة الصوفية . وكانت الخرقة عند الصوفية رمزا للانسلاخ عن العالم والدخول في طرق الله كما يقولون . ثم بعد ذلك توفي الحلاج عقب المحاكمتين ، التي انتهت الثانية منهما بقتله . وفي المادة التاريخية ايضا ان الحلاج كان يرسل الرسائل الى بعض اعيان عصره ينصحهم فيها ويحاول أن ينبههم الى بعض الاراء الاصلاحية ، وانه احتج احتجاجا ورد عند بعض من درسوه ، على سياسة الضرائب التي سار بها احد الوزراء واسمه ابن الفرات . اذن كان للحلاج ، الى جانب اجتهاده الصوفي ، دور اصلاحي .

حاولت عندئذ ان اوفق بين هذين الدورين لاخلق شخصية مسرحية، فأخذت من الجانب الصوفي هذه النظرة الى الكون كأنه انعكاس لمشيئة الله سبحانه وتعالى ، وانه صدور عن الله . وبما ان الكون صدور عن الله ، والله خير مطلق ، فينبغي اذن ان يكون الكون خيرا مطلقا . هذا هو التلخيص الذي اخترته لنظرة الحلاج الصوفية ، ورأيته منسجما انسجاما كبيرا مع شطحاته التي ترد في كتاب الطواسين ، ومع بعض الاخبار المروية عنه في كتاب « اخبار الحلاج » ، وهذه كانت نقطة الصدور والانطلاق في مواقفه الاجتماعية . فيما ان الكون ينبغي ان يكون خيرا مطلقا ، وها نحن ذا نجد الشر كثيرا فيه ، فلا بد ان هذا الشر من صنع البشر . اذن ينبغي ان يعود البشر الى الخير وان يكونوا ظلالا للخير الالهي . ولكي يعود البشر الى الخير ينبغي ان يسلكوا طريق الفردية وهو طريق اصلاح النفس البشرية . وهذا ينسجم انسجاما كبيرا مع الموقف الصوفي الذي يعني بالفرد أساسا ، كوسيلة لاصلاح المجتمع . وقد انارت هذه الاراء بالطبع حفيظة المحيطين به من الحكام والولاة ، ولذلك تعرض للمحاكمة .

لعل هذا هو الجانب التاريخي الصرف من المسرحية . بعد ذلك حاولت ان اجمع امامي معلومات عن العصر . وجدت بعض الكتب التي تتحدث عنه ، فأخذت منها النبض الاجتماعي والاراء المختلفة في العصر. كان كثير من الناس يرون طرقا مختلفة في الاصلاح ، بعضهم يرى الاصلاح بالعنف . ونحن نعرف كثيرا من تاريخ الحركات العنيفة في تلك الفترة وما حولها من الفترات المختلفة في تاريخ الاسلام والحضارة الاسلامية. وبعضهم كان يرى الاصلاح بمحاولة تصفية النفس والابتعاد عن المشكلات الاجتماعية ، وبعضهم كان يحاول ان يمزج بين هذه التصفية النفسية وبين المشكلة الاجتماعية . وضعت كل هذا في مهاد المسرحية ، ثم اجريت بعد ذلك بعض الاحداث لعل اهمها من الجوانب المبتدعة هو مشهد السجن ومشهد المحاكمة ، لان المعلومات التي وردت الينا عنه لم تكن كاملة ، بل لعل المعلومات تكتفي بالاشارات الى شخصيات القضاة ، ثم بعد ذلك تدخل كثيرا من التفاصيل في امور العقيدة مثل بناء الحلاج كعبة في بيته يستغني بها عن الكعبة التي يقصدها المسلمون . وكان دفاعه عن ذلك مثلا ان كل انسان ينبغي ان يكون حجه الى نفسه . كل هذه امور حاولت ان استبعدها لاخلق نموذجا اخر من الشخصيات الصوفية ، الايجابية في ذات الوقت .

اردت بهذه المسرحية ان اضع مشكلة معاصرة هامة : مشكلة التزام الفنان . وقد اشرت في اكثر من موضع في هذه المسرحية الى ان الحلاج من شعراء هذه الفترة . وهو نفسه قد اجاب حينما سئل هل هو شاعر بأنه شاعر . ونحن نعرف انه قد روي له شعر كثير . ثم بعد ذلك الالتزام وحدوده، وكيف ينبع او من اين ينبع . ثم الوسيلة التي يستطيع بها الفنان ان يكون ملتزما بحق ، وهي كلمته التي يطلقها والتي تنتقل من جيل الى جيل ، والتي تزيد مغالبتها كثيرا على مغالبة السيف . فهو حينما يسأله احد المسجونين معه لماذا لا يحمل سيفا يقول له ببساطة ان مثله لا يحمل سيفا . ثم بعد ذلك اردت ان اقول ان الحلاج كان مسوقا برغبته الى قدره ، وكأن هذا القدر كان جزءا من التتويج لرسالته . لان للكلمة جزاءها ولا يمكن ان يصبح الفنان قديسا الا اذا استشهد في سبيل كلمته وتحمل اوزارها . وهناك ايضا مشكلة وهي مشكلة البوح والافشاء عند الصوفية . اذ من تقاليد الصوفية انه ينبغي على الصوفي عندما يرى الحقيقة الا يبوح بها ، والا اعتبر قاطع طريق كما يقولون . ولكن خلع الخرقة نفسه كان معناه في مصطلحنا العصري الالتزام ، وكان معناه في اسلوب تلك الفترة انه تطور جديد في المنهج الصوفي لم يتح له ان يستمر .

كل هذه هي الاصول او بدايات المسرحية ، وبعد ذلك اعرض المسرحية على السادة النقاد وعلى الزميلين الكريمين ، وارجو ان اسمع نقدهما .

د. عبد القادر القط : الحديث عن هذه المسرحية لا بد ان يدفعنا بالضرورة الى الحديث عن المسرحية الشعرية في ادبنا بوجه عام ، وعن الحديث عن هذه المسرحية الشعرية فيما يخص الشعر الجديد بالذات . من المعروف ان الدارسين لمسرحيات شوقي وعزيز اباظة ، وهما الشاعران اللذان اخذا على عاتقيهما كتابة هذا اللون في شعرنا العربي الحديث ، قد لاحظوا أن هذه المسرحيات تخضع كثيرا لضرورات الشعر العربي وقيوده ، بحيث تصبح في كثير من الاحيان عاجزة عن الاستجابة لمقتضيات المسرح ، وتصبح كثير من اجزائها قصائد طويلة منفصلة ، غنائية ، ليست ذات طابع مسرحي حقيقي . واما فيما يخص الشعر العربي الجديد ، فهناك تجربتان قبل مسرحية الاستاذ صلاح عبد الصبور، هما مسرحية «جميلة» ومسرحية «الفتى مهران» للاستاذ الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي . ومن الملاحظ على هاتين المسرحيتين انهما واقعيتان ، بمعنى انهما يتضمنان كثيرا من احداث الحياة وشخصياتها ووقائعها ، ويفرضان على الشاعر ما تفرضه المسرحية العادية من نمو للاحداث ورسم للشخصيات من واقع حياتها واتصالاتها بالاخرين . ولهذا كان لا بد ان يطوع الشعر لهذا الفرض . فنجد في هاتين المسرحيتين جانبين متميزين تماما . الاول ما يحكي الوقائع المادية الكثيرة

التي لا بد ان تتضمنها مثل هذه المسرحية الجديدة . ويتميز هذا الجانب بنثرية واضحة ، لانه لكي يعبر عن هذه الحركة المادية ، لا بد ان يتنازل عن جانب كبير من المستوى التعبيري الشعري . اما الجانب الاخر عند الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوي ، وهو الجانب الذي يعبر عن العواطف والمواقف المتوترة ، والازمات النفسية ، فاننا نلاحظ فيه غنائية تنبع في كثير من الاحيان من اقتناع المؤلف ببعض القضايا التي الح على نفسه ، والتي تظهر بين حين واخر في صور متكررة في المسرحيتين . ومن هنا لم يستطع الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوي ان يستغل كل امكانيات الشعر الجديد تماما في مثل هذه المواقف، بحيث يخفف من حدة الايقاع الذي كنا نألفه في مسرحيات شوقي ، وفي مسرحيات عزيز اباظة .

اما في هذه المسرحية الجديد ، « مأساة الحلاج » ، فقد حاول الاستاذ صلاح عبد الصبور ان يتجنب فيها كل هذا بان اختار موضوعا تجريديا الى حد كبير ، موضوعا وان كان متصلا بالحياة في صميمها ، الا انه بعيد عن وقائعها وتفاصيلها واحداثها المادية اليومية بحيث لا يجد الشاعر نفسه مضطرا الى ان يعبر عن مثل هذه الوقائع ، فيقع في ركاكة او نثرية لا تتناسب مع الجو الشعري . ومن ناحية اخرى ، استطاع هذا البعد عن الوقائع المادية ان يجعل المسرحية حافلة بالمواقف النفسية والفكرية التي يمكن ان تستغل فيها امكانيات الشعر الجديد الى حد كبير . والواقع اننا كنا دائما نشعر ان الشعر الجديد لم يظهر بعد كل امكانياته ، لانه اقتصر حتى الان على اطار القصيدة العاطفية . وهذه القصيدة كانت بطبيعتها تدفع الشاعر في كثير من الاحيان ، الى غنائية لا تجعل تجديده بعيدا عما الفناه من شاعر تقليدي . لكننا كنا نحس من جانب اخر عنصرا دراميا واضحا . قد يأخذ شكلا دراميا ظاهرا كالحوار ، وقد يتخذ شكلا دراميا حقيقيا دون وجود الشكل الظاهري . يتمثل هذا في الحركة النفسية للشخصيات، وهذا في الواقع ما استطاع الشاعر صلاح عبد الصبور ان يحققه في هذه المسرحية الممتازة التي اعتبرها نتاجا جديدا في امكانيات الشعر الجديد ، وفي المسرح العربي الشعري .

ولكن لا بد في تذوقنا وقراءتنا ومشاهدتنا لهذه المسرحية ، ان نتلقاها بصورة غير التي الفنا ان نتلقى بها المسرحيات الشعرية العادية والمسرحيات النثرية الاجتماعية ، لاننا سنفتقد في هذه المسرحية كثيرا مما الفناه في المسرح الاجتماعي ، كما قلت ، من احداث نامية ووقائع وشخصيات نامية . لكن يعوض هذا كله الشعر وما فيه من جمال ونفاذ الى النفس الانسانية ، والى كثير من حقائق الحياة والكون . ومع ذلك فان الاستاذ صلاح عبد الصبور لم يعتمد اعتمادا كليا على البراعة الشعرية وحدها ، ولكنه استطاع ، رغم قلة الاحداث المادية ، ان يعتمد على كثير من النماذج الانسانية في تقابلها ، بحيث تصبح نماذج انسانية حقيقية لها مواقف نفسية وفكرية ، وان لم تتصل هذه المواقف باحداث ووقائع مادية كثيرة . فهناك مثلا ، شخصيتان اساسيتان في المسرحية هما : شخصية الحلاج وشخصية الشبلي . شخصية الشبلي هي شخصية الصوفي العادي ، الذي يرى ان الوسيلة الى المعرفة هي التامل والاشراق والانطواء على النفس . وشخصية الحلاج هي شخصية من يرى ان الوسيلة الى المعرفة هي مزيج من هذا التامل في النفس ومراقبة الحياة والخروج الى الناس واحتمال الاذى في سبيل تحقيق العدالة ، ورفع الظلم عن هؤلاء الناس الذين يعيش بينهم .

استطاع الاستاذ صلاح عبد الصبور ، في كثير من المواقف ، ان يعبر عن هاتين الشخصيتين تعبيرا رائعا وواضحا ، وان يصل من تقابلهما الى تأكيد شخصية الحلاج والهدف الذي كان يسعى في سبيله. فنحن مثلا ، نلتقي بالشبلي وهو يعبر عن وجهة نظره ويأخذ على الحلاج انه نظر خارج نفسه وراقب الحياة اكثر مما ينبغي ، فيقول له حين يسأله :

قل لي يا شبلي
انا ارمد ؟

يقول الشبلي :

لا ، بل حدقت الى الشمس
وطريقتنا ان ننظر للنور الباطن
ولذا ، فانا ارخي اجفاني في قلبي
واحدق فيه فاسعد
وارى في قلبي اشجارا ، وثمارا
وملائكة ، ومصلين ، واقمارا
وشموسا خضراء وصفراء وانهارا
وجواهر من ذهب ، وكنوزا ، من ياقوت
ودفائن وتصاوير
كل في اعلى سمته
او في ابهى هيئاته

ثم نراه بعد ذلك يؤكد هذا المعنى مرة اخرى فيقول :

يا حلاج
لا ادري للصوفي صديقا الا نجوى الليل
وبكاء الخوف من الدنيا
واناشيد الوجد المشبوب واهات الذل
وفتوح المحبوب بنور الوصل
فاذا ثقلت في جفنيه الوحدة
فليلزم اهل الخرقة ، ابناء الفاقة
ممن قنعوا باليأس عن الامال
طرحوا الانكار ببحر التسليم
حجبوا عن اعينهم هم الرؤية
فراوا ما لم تره العين

هو يدعو الى التزام اهل الخرقة لانه يرى في اختلاطه بالناس سببا للغواية ، فيقول مرة اخرى مفسرا هذا المعنى :

لا ، يا حلاج
اني اخشى ان اهبط للناس
قد ابسط اجفاني فوق الدنيا
وارى ، يسراها ، اتمنى النعمى واليسرى
وارى ، عسراها ، اتوقى العسرى
ويموت النور بقلبي

في حين يعلن الحلاج في نهاية هذا الحوار عن موقفه بأن يخلع الخرقة ويقرر النزول الى الناس والى الحياة ، فيقول :

تعني هذي الخرقة
ان كانت قيدا في اطرافي
يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع احبابي كلماتي
فانا اجفوها اخلعها .. يا شيخ
ان كانت شارة ذل ومهانة
رمزا يفضح انا جمعنا فقر الروح الى فقر المال
فانا اجفوها ، اخلعها ، يا شيخ
ان كانت سترا منسوجا من انيتنا
كي يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله
فانا اجفوها ، اخلعها ، يا شيخ
يا رب اشهد
هذا ثوبك
وشعار عبوديتنا لك
وانا اجفوه ، اخلعه في مرضاتك
يا رب اشهد
يا رب اشهد

هنا اتضحت هاتان الشخصيتان واستطعنا بالطبع أن نتوقع المسار الذي سيسلكه الحلاج فيما بعد . واستطاع الاستاذ صلاح عبد الصبور ايضا ، ان يبدأ المسرحية من الناحية الفنية بداية موفقة بان بدأها في

نهايتها ثم عاد فاسترجع الماضي . فنحن نرى الحلاج مصلوبا يتساءل الناس لماذا صلب . ونرى او نسمع اجوبة غريبة تثير فينا كثيرا من التوقع ، لان بعض الفقراء يقولون انهم هم الذين قتلوه بكلماتهم، وبعض الصوفية يقولون انهم هم الذين قتلوه ، وبعضهم يقول ان كلماته هي التي قتلته .. وهكذا ، فيتهيأ الجو لاستقبال احداث المسرحية في زمنها الحاضر في حوار بين الحلاج وبين الشبلي . ولا أريد أن امضي في الحديث قبل أن ادع الفرصة للدكتور عز الدين اسماعيل لكي يتحدث ..

دكتور عز الدين اسماعيل : الحق ان المسرحية تثير مشكلات كثيرة. ولعل من الصعوبات التي يواجهها المرء الان ان يتميز مشكلة المشكلات او قضية من القضايا الكثيرة التي تثيرها هذه المسرحية . في نموذجي الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوي وفي نموذج الاستاذ صلاح عبد الصبور كنا نجد دائما مشكلة اساسية ، او قبل هذا كله بخصوص المسرح عموما : هل عصرنا يدعو اي نوع من الدعوة الى المسرح الشعري ؟ لان المسرح أصبح يكتب باللغة النثرية منذ زمن ، واصبحت طبيعته وربما معالجته الواقعية والاجتماعية وقضايا الناس القريبة من نفوسهم ، بحيث جعلت المسرح يختار اللغة النثرية وسيلة للتعبير ، لانها اقرب الوسائل التعبيرية لابراز هذه الموضوعات القريبة من واقع الحياة ونفوس الناس . فالسؤال الاساسي : لماذا نتجة الان ، في هذا الوقت، الى الشعر نكتب به المسرح ؟ هل يسمح عصرنا بهذا ؟ هذا الاشكال في الحقيقة لا بد ان يثار ، اذ اصبح لدينا اكثر من مسرحية شعرية في الشعر الجديد ، بغض النظر عن المسرحيات التقليدية القديمة ، لانها كانت اساسا نوعا من الاحتذاء وادخال هذا الشكل التعبيري في ادبنا العربي . ولم يكن هذا الشكل نابعا من احساس بضرورة ملحة لادخال المسرح في القالب الشعري ، او استخدام الشعر في المسرح . اما بالنسبة للشعراء المعاصرين الذين يكتبون الشعر الجديد ويكتبون المسرح بهذا الشعر ، فانهم يعون تماما انهم يكتبون مسرحا شعريا . ولذلك ينبغي ان تطرح هذه القضية . وانا لن اشغل وقت الندوة بها لانها مشكلة كبيرة . انما كل ما استطيع ان آخذ منها بالنسبة لمسرحية اليوم ، ان هناك مسرحيات لنوع من التعبير لا يمكن ان يسعف فيه النوع النثري العادي . مشكلات الحياة اليومية او الظواهر العادية المألوفة يمكن التعبير عنها بالمصطلح اللغوي الساري بين الناس. والحلاج في منظور هذه المسرحية ، وربما في منظور التفكير العام لا يختلف كثيرا عن الشخصية الاسطورية . وصحيح ، وهذا شيء غريب ، ان هذه الشخصية الاسطورية بما نسج حولها من خرافات كثيرة ضخمت فيها ووسعت من امكانياتها وانتقلت بها من المستوى الانساني كلية الى مستوى اعلى من ذلك كثيرا ، وكل هذا من غير شك هو اضافة تاريخية لهذه الشخصية ، ولكن الاستاذ صلاح عبد الصبور شاء أن يستبعد ذلك من تصوره لهذه الشخصية وان يبعده من جو المسرحية تماما . لذلك اتساءل : الم يكن من المتفق مع اتجاه هذه المسرحية ان تلحظ هذه الابعاد الشعرية التاريخية الخرافية التي اضيفت لهذه الشخصية عبر الايام ، لانها لم تعد ملكا لنفسها . الحلاج ليس ملكا للشخصية التاريخية المسماة بالحلاج ، انما صار الشخصية الاسطورية التي يمتلكها الشعب الاسلامي او العربي عبر الزمن . وبذلك فان « خلق » شخصية الحلاج في المسرحية كان يمكن ان يفيد من هذا التصور للبعد التاريخي لهذه الشخصية في التصور الشعبي الاسلامي . ولكن المسرحية ، في نفس الوقت ، حاولت ان تخلق نوعا من التوازن في هذا التصور بين الشخصية الاسطورية بكل ما يتفق والشخصية السطورية من ابعاد غريبة في رسمها وفي امكانياتها وفي قدراتها ، وبين الفكرة المحددة المعنية . الاستاذ صلاح عبد الصبور وهو يلخص لنا تجربته في بداية الندوة ، قال انه كان امام مشكلة الالتزام ، كيف يكون الالتزام ، ومعناه وما الى ذلك . قضية الالتزام التي تثور ويجادل فيها منذ وقت غير قصير . لقد شاء ان يجعل من شخصية الحلاج نموذجا تبرز من خلاله هذه القضية في اصدق واصح صورها . أن تبرز من خلال هذه التجربة التي قام بها الحلاج في حياته ، ولقي في سبيلها حتفه ، وهي الكفاح بالكلمة واستخدام الكلمة او الشعر ، والارتفاع بقيمة الكلمة على السيف . كيف انه بين الحرف والحرف ، وانا لا اذكر الكلمات بالضبط ، تقمع رؤوس ، وكيف يمكن للكلمة الواحدة ان تصنع بالنفوس فعلا اقوى مما تصنعه السيوف . يخيل الي انه ظلم المسرحية بتحديده غرضها بهذا الموضوع وحده ، وهو تجلية قضية الالتزام ، باخراجها من نموذج تاريخي معروف ، ومن واقع حياة هذا النموذج التاريخي ، حتى يمكن ان يكون نوعا من التمثيل العملي للقضية . اقول أن هذا ظلم للمسرحية لو اننا اخذناها على انها دفاع وابراز ومناقشة او عرض او ما شئنا ، لقضية الالتزام عموما . وانما الحقيقة ان الشاعر وقع هنا على شخصية اسطورية من الطراز الاول ، كانت حرية ان نستمد او نفيد من الابعاد التاريخية التي اضافها اليها الناس على مدى الزمن . ومن تكوينها هذا الكلي ربما تفجرت قضايا ابعد وادق من مشكلة الالتزام ، التي يمكن ان نتجادل فيها جدلا طبيعيا عاديا لا يحتاج الى مسرح ، ومسرح شعري.

شخصية الحلاج اذن شخصية ذات ابعاد معينة ، اهم ما فيها يدعو دعوة واضحة الى استخدام اسلوب اخر غير النثر في المسرحية. فهو رجل صوفي ، ومواجد الصوفية ليس من السهل التحدث عنها باللغة النثرية الجافة ، فليست هذه اللغة بحيث تعطي ابعاد التأمل الصوفي والمشاعر الصوفية . وهو في الوقت نفسه رجل يحارب في قضية العدالة ، وهي ايضا معنى لا يسهل كثيرا تناوله تناولا كليا شموليا دون التحليق كذلك . ولهذا كان هناك المبرر من حيث الشخصية ومن حيث الموضوع في هذه المسرحية لاستخدام الشعر وسيلة تعبير . ولذلك ينبغي أن نسأل انفسنا الان : الى اي حد نجحت المسرحية في استغلال هذا الاسلوب الشعري ، والى اي مدى حققت ذاتها من خلال هذا الاسلوب . تلك نقطة لعلها تتعلق بالمسائل الفنية الصرف . ولسوف نعود اليها .

صلاح عبد الصبور : لي تعليق صغير جدا . الدكتور عز الدين اسماعيل ، يعيب على المسرحية انها اغفلت الجانب الاسطوري في حياة الحلاج . الواقع أن الجانب الاسطوري اضيف الى الحلاج بعد الميتة الفاجعة التي ماتها . والجانب الاسطوري هنا يشبه الجانب الاسطوري الذي يلصق بكثير من البطولات ، مثل بطولة علي بن ابي طالب . هناك الجانب التاريخي من حياة علي واجتهاده الروحي والسياسي ، ثم بعد ذلك تتساقط تراكمات كثيرة على مر العصور لكي تخلق شخصيةاخرى. الحلاج مثلا شخصية تاريخية ، لاننا نعرف انه من شيوخ الصوفية وان اسمه الحسين بن منصور الحلاج ، وانه كان يشتغل بالحلج ، وانه ولد في خراسان ثم سافر بعد ذلك الى البصرة فالى بغداد فالهند، ونعرف شيوخه الذين تلقى عنهم الصوفية ، وعمن اخذ الخرقة ، ونعرف حياته سنة بسنة . بعد موته حدث ان رويت عنه اخبار منها مثلا ، انه كان يمشي في الصحراء فيخرج للناس الطعام من الارض ، او الماء ، او يخرج لهم حلوى الشتاء في الصيف او حلوى الصيف في الشتاء ، او ما الى ذلك . هذه التراكمات كلها تسقط على كثير من البشر العاديين ، لمجرد انهم استشهدوا او انتهت حياتهم نهاية فاجعة اثارت وجدان الناس . والواقع ان هذه المادة كثيرة جدا ، ولعل الذي افلح في تنقيتها قبلي هو الاستاذ ماسنيون في مقال له عن الحلاج ، اذ افلح في رسم صورة واقعية للجهاد الروحي والنفسي والاجتماعي لحياة الحلاج . واعتقد اني افدت من هذه الصورة فائدة واسعة ، ولم اعمد لهذه المادة الاسطورية الا لكي انتقي بعضا منها حول العصر نفسه ، لكي ارى بعض ما فيه من احساس .

شيء اخر هو ان الدكتور عز الدين اسماعيل يقول ان الالتزام يصح أن نتجادل فيه جدلا نثريا ، ولا يجب ان يكتب ، أو لا يستدعي ان يكتب بداية بالشعر . وهذا صحيح ، ولكن نستطيع أن نكتب عنه عملا شعريا ، لان توسيع معنى الالتزام واضح جدا في هذه المسرحية . يمكن الالتزام بأي معنى ، فليس الحلاج وحده ، في المسرحية ، هو الذي

يواجه الالتزام . العصر كله يواجه مشكلة الالتزام . ولذلك فان الدكتور عبد القادر القط حين اشار في بداية الندوة الى البرولوج او الافتتاحية، التي وضعتها في البداية ، وهي : من الذي قتل الحلاج ، وجميع الناس يقولون نحن الذين قتلناه ،لان هناك ازمة معينة ، كل اشخاص المسرحية مطالبون بالتصرف حيالها . الحلاج مطالب بالتصرف، وتصرفه انه فعل ما فعل وانتهى هذه النهاية . الشبلي مطالب بالتصرف . وتصرفه ان يعكف على داخل نفسه . الواعظ والشخصيات الثانوية ، وهي ليست شخصيات ثانوية لانهم جزء من القتلة ، يظهرون ويعرفون كل شيء ، ولا يعرفونه في نفس الوقت ، هم ايضا مطالبون بالتصرف. القضاة الثلاثة مطالبون بالتصرف . المسجونان مطالبان بالتصرف . كل انسان مطالب بالتصرف تجاه الوضع الروحي للانسان والوضع المادي له . كل انسان مطالب بالتصرف . حتى في مشهد القضاة ، قاض يقول : انا لا انبش في قلب انسان ، وهذا اجتهاد روحي . قاض اخر يقول : بل للشرع ان ينبش في قلب الانسان ، وهذا اجتهاد اخر . ونحن نوافق على اجتهاد ونرفض اخر . ففي الواقع ان جميع اشخاص المسرحية مطالبون بالتصرف ومطالبون بابداء وجهات نظرهم الروحية والاجتماعية . ووجهات نظرهم جميعا تساعد على تنمية وجهة نظر الحلاج . ان يكون للانسان وجهة نظر بشكل ما ، هذا هو الالتزام في رأيي ، لا مجرد الالتزام بمفهومه الحديث . ولكن ان يكون الانسان فرديا او اجتماعيا ، وكيف تكون وجهة نظره الاجتماعية ، ان يكون طموحه الروحي منعكسا على نفسه او منعكسا على الاخرين ، هذا ايضا نوع من الالتزام .

د. عبد القادر القط : قبل ان اتحدث عن الجوانب الفنية اريد ان اتحدث حديثا سريعا عن وضع المسرحية الشعرية ، تلك القضية التي اثارها الدكتور عز الدين اسماعيل . من الطبيعي ان نقول انه لا احد يدعو الان الى ان تكون المسرحية الشعرية هي الوسيلة الفنية الاولى للمسرح ، وان تغلب على المسرحية النثرية . لكن المسالة ليست قضية عامة بهذا الشكل ، هي قضية بالنسبة لشاعر بالذات يحس ان في يده مادة ، وان لديه موهبة وان عنده موضوعا يشغل باله ويريد ان يعبر عنه في صورة اكبر من القصيدة ، لان الموضوع نفسه يستدعي اطارا اكبر من القصيدة . نحن في هذه الحالة لا نستطيع ان نحرمه من ان يلجأ الى هذا الاطار المعروف ، وهو اطار المسرحية وحكمنا عليه في هذه الحالة ، لا ينبغي ان يكون بمقدار مدى ذيوع هذا الاطار او مدى صلاحه العام لروح العصر فحسب ، ولكن يجب ان نجمع الى هذا الحكم حكما اخر هو حكمنا على الاداة الفنية ذاتها ، هذه الاداة الشعرية التي تشبه اداة الرسام والموسيقي . هذا عمل من نوع خاص ينبغي الا نحكم عليه من ناحيته المسرحية فحسب وانما يجب اولا ان نحكم عليه من حيث هو تعبير عن موهبة خاصة ، وليس تعبيرا عن كاتب مسرحي كان له الخيار فاختار الشعر دون النثر . ثم انه تعبير فني في اطار فني خاص ، لا بد ان نحكم عليه بمقوماته المعروفة ايضا . بعد ذلك نتحدث عن الناحية الفنية .

لا استطيع ان اعزل الناحية الفنية عن سائر عناصر المسرحية ، لاجعلها مجرد حديث عن صور شعرية وعن تعبير شعري . اريد اولا ان اتم حديثي عن شخصية الحلاج ، والعناصر التي لجأ اليها الاستاذ صلاح عبد الصبور لتوضيح هذه الشخصية . قلت في البداية انه اقام مفارقة بينه وبين الشبلي ، ثم اقام مفارقة طريفة اخرى بينه وبين الواعظ في لمسات سريعة ، ولكنها تبين لنا طريقا اخر ، او نموذجا اخر يمكن ان ينتهي اليه بعض رجال الدين ممن لا يحسنون اتباع الطريق الصحيح . مثلا ، نجد الواعظ في الصفحة الحادية عشرة ، من المسرحية يقول :

الواعظ : هل تعرف من قتله ؟
المجموعة : نحن القتلة
وقبل ذلك يقول :
وحبذا لو كان في حكايته
موعظة وعبرة
فان ذهني مجدب عن ابتكار قصة ملائمة
تشد لهفة الجمهور
اجعلها في الجمعة القادمة
موعظتي في مسجد المنصور

مهمة الواعظ عملية خالصة . ليس لديه ما يقول بالفعل ، وانما هو يتصيد موضوعات لكي يقوم بمهمته كواعظ . ثم نصادفه مرة اخرى، عندما وجد قصة الفلاح الذي باع القمح ويريد ان يرجع الى بيته قبل ان ينفق نقوده في امور مشينة . يقول الواعظ :

جازاك الله ، فما قلته
قد الهمني عظة الاسبوع القادم
ما احلاها من موعظة مسبوكة
عن فلاح باع الحنطة في السوق
اغواه الشيطان
فزنا بالمال ، وعاد ليلقى الصبية جوعى
فبكى ... و ... و ...
وسيلهمني الله الباقي
وساجمل عبرتها ونهايتها
احذر كيد النسوان .

وبعد ان قبض على الحلاج نرى الواعظ وحده على المسرح يقول :

باح ..
بم باح ، لكي تأخذه الشرطة ؟
لا ادري ، وعلى كل ، فالايام غريبة
والعاقل من يتحرز في كلماته
لا يعرض بالسوء
لنظام او شخص او وضع او قانون اوقاض او وال او
محتسب اوحاكم

تلقي هذه الشخصية الطريفة ضوءا اخر على كفاح الحلاج . شخصية الحلاج هي الشخصية الاولى ، ومن خلالها نفهم رايه في الاصلاح الاجتماعي ، وهو لم يتخل عن صوفيته التي تصل الى الحد الذي يتطلبه الدكتور عز الدين من الاسطورية تماما انما نوع من البطولة والموقف البطولي الذي يريد ان يدعو الى السلام والى الصلاح ، ولكنه مع ذلك لا يستطيع ان يحمل السيف . فهو يؤمن بالكلمة ، ايمانا يشبه ان يكون اسطوريا ، اذا تجاوزنا في فهمنا لهذا المعنى الاصطلاحي ، نراه مثلا يتحدث الى السجين الثاني ، الذي لقي الحلاج ساخرا اول الامر ، ثم اصبح بعد ذلك تابعا له ورفض ان يهرب مع السجين الاول ، يقول مجيبا على سؤال هذا السجين : « لم لا تهرب » فيقول :

الحلاج : لم اهرب ؟

السجين الثاني : كي تحمل سيفك من اجل الناس .

الحلاج : مثلي لا يحمل سيفا .

السجين الثاني : هل تخشى حمل السيف ؟

الحلاج : لا اخشى حمل السيف ، ولكن اخشى ان امشي به .

فالسيف اذا حملت مقبضه كف عمياء اصبح موتا اعمى

السجين الثاني : ولماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه ؟

الحلاج : هب كلماتي غنت للسيف ، فوقع ضرباته

اصداء مقاطعها ، او رجع فواصلها وقوافيها ...

ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن

تهوي رأس كانت تتحرك

يتمزق قلب في روعة تشبيه

وذراع تقطع في موسيقى سجعه

ما اشقاني ، عندئذ ، ما اشقاني

كلماتي قد قتلت .

الحلاج : المظلومين ...

السجين الثاني : قتلت باسم المظلومين

اين المظلومين ، واين الظلمة ؟

اولم يظلم احد المظلومين

جارا او زوجا او طفلا او جارية او عبدا ؟

اولم يظلم احد منهم ربه ؟

من لي بالسيف المبصر ...

من لي بالسيف المبصر ...

هذه مشكلة الحلاج التي يوضحها قبل هذا في المسرحية فيقول انه ربما كانت استجابة الذين يدعوهم الى الاصلاح ، مجرد رغبة في النكاية بأصحاب السلطان ، وتحقيقا لاغراض شخصية يقول له الشبلي :

بل ما يدريك بانهم ان ولوا لم تسكرهم خمر السلطة

وبأنهو ما التفوا حولك

الا لكراهتهم من دبر لك

فيجيب :

قد خبت اذن ، لكن كلماتي ما خابت

فستأتي آذان تتأمل اذ تسمع

تتحدر فيها كلماني في القلب

وقلوب تصنع من الفاظي قدره

وتشد بها عصب الاذرع

ومواكب تمشي نحو النور ، ولا ترجع

الا ان تسقى بلعاب الشمس

روح الانسان المقهور الموجع

لم يترك الاستاذ صلاح عبد الصبور فرصة لفتح المجال امام الحلاج كي يعبر عن نفسه . ولعل اجمل التعبيرات عن نفس الحلاج هي حديثه عن نشاته ، وعن تطوره الروحي في المحاكمة . والذي يمكن ان يقال في هذا الموضوع هو انه ربما اخذ على الاستاذ صلاح عبد الصبور ، ما كنا ناخذه على شوقي والاستاذ عزيز اباظة ، من انه يطيل من هذه المنولوجات . لكن روح المسرحية نفسها ، في الواقع ، وهي تجريدية كما قلت ، والتي تفرض جوها على وجدان القارىء ، لا تدع مجالا لمثل هذا الاحساس . والقياس هنا ليس الطول او القصر في المنولوج او الحوار ، انما هو الحركة الداخلية في الحوار وهل تتحقق بالقدر الكافي ، الذي يشد اهتمام القارىء ويعطيه مزيدا من الاهتمام بالنفس الانسانية عامة وبنفس الحلاج بوجه خاص ، والغرض الذي يكافح من اجله الحلاج. وهذا كله متحقق في المسرحية ، يتحقق في الصور الشعرية في كثير منها. الصور الشعرية جميلة في ذاتها ، ولكننا لا نحس ابدا انها خارجة على نطاق الحركة المسرحية الداخلية لتصبح مجرد صور شعرية في قصائد منفصلة كما كنا نرى بعض المسرحيات السابقة .

د. عز الدين اسماعيل :

قبل ان اتكلم عن الناحية الفنية ، سأرجع رجعة صغيرة جدا لشخصية الحلاج ، واذكر بالابيات الاخيرة التي ذكرها الدكتور عبد القادر القط ، والتي يتكلم فيها الحلاج عن انه اذا لم ينفع عمله الان فان كلماته ستعيش وتعيش الى ان تبزغ شمس تشد الاعصاب من هذه الكلمات الى ان يتحقق الهدف يوما ما . اريد من هذا ان اقول ان لدى الحلاج احساسا تاريخيا بوجوده ، في غير التاريخ الانساني ، انه يحس بانه ليس شخصية تعيش يوما بيوم ، او تعيش فترة من الزمن تؤدي فيها رسالة بعينها - انما هو يحس بنفسه شخصية أتجاوز فأسميها شخصية أسطورية ، او على الاقل شخصية تاريخية تمتد عبر الزمن بوجودها وبعدم وجودها وهذا بالطبع قد يوضح ما كنت اقصده في البداية ، من ان شخصية الحلاج ان صحت نموذجا عمليا بطريقة شعرية على قضية الالتزام ، فان هذه الشخصية ذات ابعاد وامكانيات تاريخية وروحية ونفسية اكثر من هذه القضية ، وربما كان من الممكن استغلالها والافادة منها .

بعد هذا اعود الى مشكلات جزئية في الشكل ، الى حد ما . السؤال الذي سألته : ما اذا افاد الشاعر او ماذا افادت المسرحية من الشعر ؟ لانه لا بد من مبرر كاف للشعر في هذه المسرحية وبغض النظر عن الموضوع والشخصية وما قلناه عنهما من انهما يستدعيان الشعر استدعاء كافيا . هل المواقف والحوار وطريقة الحوار ذاتها كانت تستدعي شيئا من هذا ؟ اعتقد اننا لو رجعنا الى بعض النماذج القصيرة لامكن ان نلمس هذا التأثير المتميز او الخاص لاستخدام الشعر هنا . ابراهيم صاحب حب او تابع من تابعي الحلاج بل لكي يخبره بما يجري في البلد من تآمر عليه ، وما الى ذلك . (يدخل ابراهيم بن فاتك منزعج الخاطر مسرعا) هذا كلام توجيهي للمخرج .

يقول له الحلاج :

ماذا تطوي في قلبك حتى فاض على سيماك ؟

لو تصورنا المشهد في مسرحية عادية ، نثرية لكان كلام الحلاج : ما وراءك ؟ ما الذي دهاك .

د. عبد القادر القط : ولكن هذا ليس بانفعال الرجل الصوفي .

د. عز الدين اسماعيل :

وهذا ما اريد ان اقوله . اريد ان ابرز ما للتعبير الشعري من غيره . في هذا الموقف في المسرحية العادية لم يكن ليتاتى لها أن تتمثل الموقف هذا التمثيل الذي نراه في هذا السطر « ماذا تطوي في قلبك حتى فاض على سيماك ؟ » ، وما لكلمة سيماء وسيماهم على وجوههم ، والربط بين القلب والسيماء والوجه والانفعالات .. الخ . فهذا السطر يكشف من الحلاج قدرة الرؤيا الخاصة ، وكيف تخرج الانفعالات من القلب فتطبع على الوجه وما الى ذلك . اذا اخذنا في تحليل هذا التعبير وجدناه اكثر من « ماذا دهاك ؟ وماذا وراءك » التقليدية او العادية ، التي كان يمكن ان تقال في هذا الموقف ، اذا كتبت المسرحية نثرا . وكذلك يقول الحلاج :

. . . .

واقول لهم ان الوالي قلب الامة

هل تصلح الا بصلاحه

- التتمة على الصفحة ٦٧ -

هكذا مات همنغواي

بقلم آرون هوتشنر
ترجمة ابراهيم وطفي

لا شك ان « المصير » الذي يختاره كل اديب او فنان هو ملمح هام من ملامح ثرائه . وواحد من الاجوبة الاساسية التي واجه بها قضايا الوجود الانساني ومشكلاته .

واليوم تحاول « الاداب » ان تلقي ضوءا على الضباب الذي اكتنف رحيل الكاتب الكبير ارنست همنغواي ، فتنشر الفصل الاول من كتاب الصحفي الاميركي أرون ي. هوتشنر الذي كان طوال اربعة عشر عاما اقرب واخلص صديق لهمنغواي . والكتاب اسمه « بابا همنغواي » . وفي هذا الفصل يتحدث عن الاشهر الاخيرة من حياة الكاتب .

ولم يخل صدور هذا الكتاب مـن صعوبات . اذ ان زوجة همنغواي الاخيرة ماري ، اقامت الدعوى على الصحفي قائلة : « ان هوتشنر يسطو على حياتي الخاصة بشكل وقح .) .. حتى تلك اللحظة ، كانت ماري همنغواي تصر على ان زوجها قد مات بحادث عارض يوم ٢ تموز ١٩٦١ . لكن هوتشنر عرف الامر بشكل مغاير .. ورأى ان من حق العالم ان يخبر حقيقة موت الكاتب الكبير . وخسرت ماري الدعوة . وها هو ضوء يبدد ضباب تلك النهاية الفاجعة .)

***

كان الوقت صباح يوم احد ، ٢٣ نيسان ١٩٦١ ، وانا في منزلي في نيويورك ، عندما طلبت مني ماري همنغواي عبر التليفون ان احضر حالا . وقالت بصوت مضطرب مقطع :

ـ ارنست في المستشفى .. ابرة كل ثلاث ساعات .. ادوية مهدئة .

ثم روت لي عندما وصلت :

ـ صباحا .. حين هبطت درج الطابق العلوي ، شاهدت ارنست في الحديقة وهو يمسك بندقيته بيده اليمنى ، وباليسرى طلقتين . رآني ، فاتجهت نحوه ببطء . وهنا وقع نظري على ورقة صغيرة على مسند البندقية . كانت تحمل اسمي . واذ اقتربت تناولها ارنست . اردت ان التقط الورقة ، لكنه لم يشأ ان يسلمني اياها .. حينئذ حاولت ان الهيه حتى يصل الدكتور سافيرس . انه يأتي كل يوم لقياس ضغط دم ارنست ، وكنت اعلم ان موعده قد اقترب .

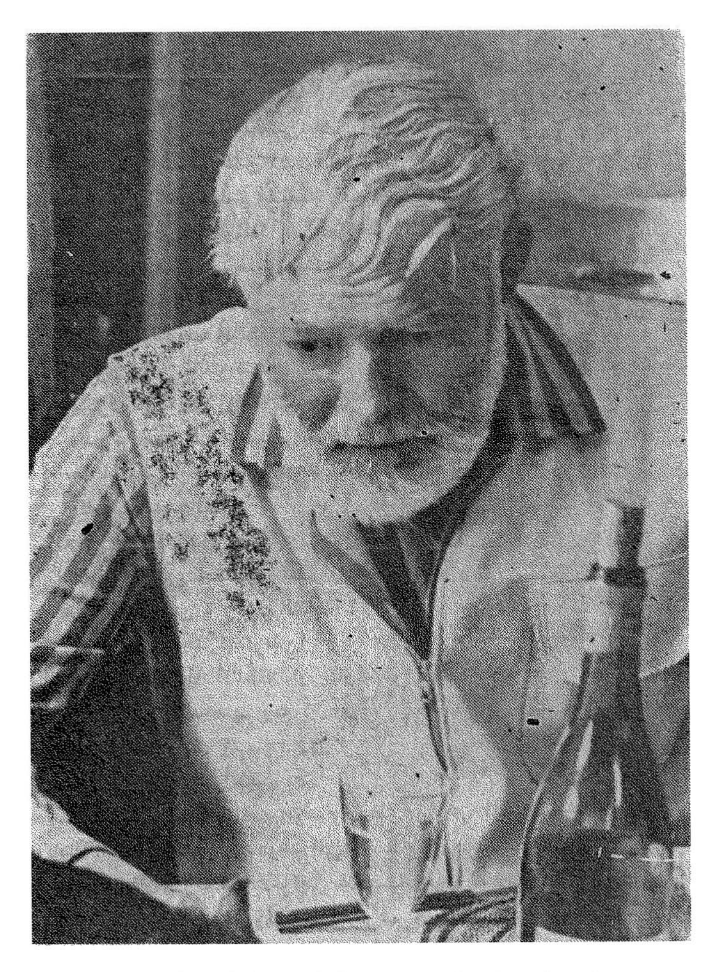
ـ كيف كان تصرفه معك ؟

ـ كان هادئا كليا . انه لم يترك البندقية من يده ، لكنه لم يعبىء المخزن . وقد رأيت انه من الافضل الا افوه بكلمة عن البندقية ، وان ادعه يتحدث . لقد قلت له ، اذا لم يشأ ان يعطيني الورقة ، فعليه ان يقرأها لي . لقد كانت تحمل اسمي ، ومن حقي ان اطلع على ما جاء فيها .. اخيرا فتحها وتلا علي بضع جمل منها . كانت تدور حول وصيته ، وانني لست بحاجة للقلق ، وانه قد اهتم بي ، وانه قد نقل الى حسابي مبلغ ٣٠ الف دولار ... ثم وصل الدكتور سافيرس ، واذ تناهى الى سمعي صوت سيارته ذعرت للحظة مرة اخرى .. ربما الان ! كان لا يزال يمسك بالبندقية وبالطلقات ، فكيف بوسع المرء ان يدري ؟ لكن الدكتور دخل .. فتحدث اليه ، واخذ البندقية منه .

سألت ماري :

ـ هل كان لديك اي احساس ، بان ارنست كان يفكر بشيء كهذا ؟

ـ كلا . لكنك تعلم انه غالبا ما تحدث عن ذلك . ان يطلق على



لن تقرع الاجراس .. همنغواي في اخر ايامه .
ما من رغبة بعد في الطعام .. ما من متعة بعد في الشراب .
ما من قوة بعد للحب .. ما من كلمات بعد لكتاب
ما من تسلية بعد في الحياة !!

***

نفسه النار وينهي كل شيء . لكنني كنت أظن دائما انه يقول ذلك لينفس عن نفسه ، فقد كان اليأس يسيطر عليه . لا .. مع هذا .. لم اكن لافكر بان .. !

وعصر ذلك اليوم ، تحدثت مع الدكتور جيورج سافيرس . وجيورج طبيب القرية في كينشوم . قرية صغيرة بالقرب من مدينة سان فالي ، كان همنغواي قد استقر فيها ، بعد ان فقد ممتلكاته الجميلة في كوبا . وفي كينتشوم هذه ، كنا قد تعلمنا ان نأخذ دلائل الانهيار على ارنست مأخذ الجد . التوعكات ، ونوبات اليأس ، والامراض النفسية المتسلطة . وساعدنا جيورج ، الذي لم يكن طبيبا له فحسب ، وانما صديقا أيضا ، على اقناع ارنست بدخول مستشفى مايو في ولاية مينيسوتا . وبالفعل ، سجل الكاتب نفسه في مستشفى مايو ، باسم صديقه جيورج سافيرس

تجنبا للضجة .. وقضى فيها فترة من الزمن ... ثم عاد بابا ـ كما كان الجميع يدعونه ـ من المستشفى الذي يعتبر افضل مستشفيات العالم ، الى بيته سعيدا .. واستعاد رغبته في الكتابة وفي الشراب وفي الصيد ، وبشكل عام رغبته في الحياة .

واستمر على هذه الحال طوال بضعة اسابيع ، حتى صباح يوم الاحد هذا ٢٣ نيسان . وكانت نصيحة الدكتور الوحيدة هي ان على ارنست ان يعالج مرة اخرى في مستشفى مايو . وفيما بعد اخبرني جيورج عبر الهاتف انه قد تحدث مع اطباء المستشفى ، وانهم اصروا على ان يأتي ارنست طوعا ، لكن همنغواي تمنع قائلا بحدة :

وامضينا الليل بكامله ، ونحن نتلفن دون انقطاع بين نيويورك وكيتشوم والمستشفى . لكن لم يكن بالامكان اقناع الاطباء بالمجيء الى كيتشوم ، ولم يحونوا على استعداد للتخلي عن نظريتهم بان على المرضى ان يسلموا انفسهم للمستشفى طواعية .

في اليوم التالي تلفنت لي ماري همنغواي ، وكانت بالغة الاضطراب ، وثمه كابوس يجثم على صدرها . لقد تمكن دكتور سافيرس من اقناع ارنست بان مستشفى مايو ، هو المكان الافضل بالنسبة له . واستقللت طائرة . لكن قبل الاقلاع بلحظات ، قال ارنست انه ما زال عليه ان يحضر بضع حاجيات من البيت . اجاب الدكتور أن ماري ستحضرها له . بيد ان ارنست اصر على ان يفعل ذلك بنفسه مؤكدا انه لن يطير دون حاجياته . عندئذ اذعن جيورج مرغما . لكنه باستلهام شعور خفي كان قد استدعى من قبل احد جيران همنغواي ، دون اندرسون ، الذي يزن ١٠٠ كغ وطوله ١٨٨ سم .

وعاد الجميع الى البيت . اتجه ارنست نحو الباب يتبعه دون والمرضة وماري وجيورج . ثم فجأة القى بنفسه داخل المنزل واقفل الباب وراءه . جرى دون حول البيت فاكتشف همنغواي في المدخل الخلفي ، وهو يعبيء مخزن البندقية باصابع طائرة . القى بنفسه عليه ورماه ارضا .. ونشب صراع مرير من اجل البندقية ، اضطر الدكتور جيورج ان يشارك فيه .

ورقد همنغواي ثانية في مستشفى سان فالي تحت تأثير الادوية اكثر من اليوم الفائت .

وفي الصباح التالي ، الخميس ٢٥ نيسان .. تلفنت لي ماري لتخبرني أن همنغواي اعلن من جديد قبوله دخول مستشفى مايو . وقد اقلعت به الطائرة نحو روشيستر وبرفقته جيورج ودون اندرسون . ولم تكن ماري لتتمكن من ضبط نفسها الا بجهد .. وقد وعدتني ان تدع سافيرس يتصل بي هاتفيا بعد عودته . واتصل بي جيورج بعد منتصف الليل .. وكما أعلمني ، كان قد اعطى همنغواي قبل الاقلاع مهدئا قويا ، لكن ما ان اتخذت الطائرة مسارها ، حتى حاول ارنست بهجوم مفاجيء ، أن يفتح الباب ، ويلقي بنفسه خارجه . وبعد جهد نجح مرافقاه في ابعاده عن الباب .. واذ اعطاه جيورج ابرة قوية ، راح في غيبوبة .

ونتيجة عطل طاريء ، هبطت الطائرة في كاسبر . ولدى مغادرتها ، قام همنغواي بمحاولة جديدة متجها نحو محرك الطائرة ، لكن دون اندرسون تمكن من امساكه في اللحظة المناسبة .. واستمر التصليح بضع ساعات ، اتخذ همنغواي خلالها مظهرا هادئا حتى اقلعت الطائرة . فتظاهر بالنوم خلال ساعة تقريبا ، غير انه فوق داكوتا ، حاول للمرة الثانية ان يقفز من الطائرة .

وكان اطباء مستشفى مايو بانتظاره في المطار . وقد ترك في نفوسهم انطباعا طيبا ، اذ حياهم كاصدقاء قدامى . ثم رافقوه من المطار الى المستشفى حيث وضع في قسم خاص تحت مراقبة مستمرة .. كان ذلك في اول ايار .

في آخر حزيران ، اعلمتني ماري ان الاطباء ارادوا اخراج ارنست من المستشفى ، بل انهم الحوا عليها بان تحضره الى البيت . فاستأجرت ماري سيارة ، وطار احد اصدقاء همنغواي ، جيورج براون ، من نيويورك الى روشيستر ، لكي يقود السيارة المستأجرة . وخلال الرحلة التي دامت ثلاثة ايام بدا همنغواي منشرحا . وبدأ من جديد يستشعر الغبطة . وفي الامسية الاولى في البيت ، احتفلت الاسرة بعودته ، واشترك ارنست مع ماري اذ غنت احدى اغانيه المفضلة .

في صباح اليوم التالي ، هكذا صرحت ماري همنغواي فيما بعد للصحفيين ، سمع في البيت صوت طلقة ، جرت ماري على اثرها . كان ارنست ينظف بندقيته ، هكذا قالت ، فحرجت منها طلقة لسوء الحظ ، وقتلته .

لم استطع اساءة الظن في ماري لكذبتها الخرقاء . فلم تكن بالرغم من كل حوادث الاشهر الاخيرة المشؤومة ، مهيأة لما حدث . وهكذا لم يكن في مقدورها حينما طلب منها توضيح الامر أن تقول شيئا اخر . ماذا يعني قول الحقيقة في موقف كهذا ؟ هل تفعل الحقيقة اي عمل غير منجز ؟ هل تخفف الالم ؟ .. لقد تذكرت سؤالا ، كان صحفي الماني قد القاه على همنغواي في احدى المقابلات :

ـ سيد همنغواي .. ما هو شعورك تجاه الموت ؟

لقد اجاب ارنست : ان الموت ايضا لا يزيد عن كونه مومسا .

وتذكرت محادثتي الاخيرة مع همنغواي في روشيستر .

كنا قد خرجنا من المستشفى بسيارة ، نتنزه في احدى الغابات المجاورة . اوقفنا السيارة ، وسرنا مسافة قصيرة عبر الغابة على درب انتهى بنا الى منطقة قليلة الاشجار اشرفت على مناظر طبيعية خلابة . كانت السماء صافية ، والعصافير تغرد في الهواء الطلق . لكن ما من شيء اثار انتباه همنغواي . وراح يعدد لي متاعبه .. شكوى بسبب فقره ، ثم اتهام ضد بنكه . محاميه . طبيبه . وضد كل من وثق به . قلت لنفسي : (دعه يفرغ من حديثه ! ربما ساعده ذلك بعض الشيء.).

ولكن اذ رأيته يروح ويغدو ، عيناه مثبتتان على الارض ، ووجهه ملوي ، نما في نوع من الغضب ، واذ لم استطع ان اكبح نفسي اكثر من ذلك ، قطعت عليه طريقه ، ارغمته على ان يرفع ناظريه ، وقلت :

ـ بابا ، انه الربيع !

واذ تطلع الي بنظرة فارغة، بدت عيناه خلف النظارة، وقد صدئتا.

– لقد فاتنا اليوم سباق الخيل . (قلت محاولا جذبه الى عالمي واعادته الى الواقع .. ثم كررت) لقد فاتنا سباق الخيل بابا .

فارتعشت عيناه ، وادخل يده في جيوبه :

– وسوف نفوته ، ستنفوته ، سنفوته .

وسقط صوتي على كلماته :

– لماذا ؟ .. لم لا في الخريف المقبل (وتعلقت بالذكريات الجميلة) ربما استطاع حصاننا ان يجري بشكل جيد على اوراق الخريف .

– لن يوجد ربيع بعد يا هونش .

– واذن . ! انني اضمن لك ...

– ولا خريف بعد .. ايضا .

واسترخى جسمه . اتجه نحو بقايا حائط مهدم وجلس عليه . انتصبت امامه ، واحسست ان اللحظة ملائمة لان اصل الى الموضوع . لقد قلتها بلطف بالغ .

– بابا ! لماذا تبغي ان تقتل نفسك ؟!

ولم يتردد سوى لحظة ، ثم قال بطريقته القديمة التأملية :

– ماذا تظن يحدث لرجل يقترب من الثانية والستين . عندما يتيقن أنه ليس بوسعه بعد ان يكتب الكتب والقصص التي وعد نفسه بها . ان ليس بوسعه بعد ان ينجز اي امر من كل ما تعهد به على نفسه في الايام الطيبة ؟

– لماذا لا تعتزل الكتابة ببساطة ! ان الله يعلم انك تستحق ذلك.

– وماذا سافعل ؟

– كل ما تهوى . وكل ما يسليك . لقد تحدثت مرة عن قارب وجب ان يكون كبيرا بشكل كاف ، بحيث يكون في مقدورك ان تجدف به حول العالم ، لكي تصيد في كل المياه التي لم نجربها بعد . ماذا جرى لذلك؟ ومشروعك في كينيا ؟ لقد تحدثت عن صيد النمور في الهند ، ومرة تحدثنا عن مشروع تربية ثيران . ان هناك امورا كثيرة كما ترى .

– اعتزل ؟ الى الشيطان . ! كيف يستطيع كاتب ان يعتزل ؟ لديك بضعة كتب في الخزانة .

– بالتأكيد . لدي ستة كتب استطيع ان اقف عليها . ولكن بعكس لاعب البيسبول او الماتادور كيف يعتزل الكاتب ؟ حيثما يذهب يسمع نفس السؤال اللعين . ماذا تكتب في الوقت الحاضر ؟

– من يهتم بهذه الاسئلة ! انك لم تهتم قط بهذه المقاييس الخاطئة . لماذا لا تدعنا نساعدك ؟ ان ماري ستذهب حيثما تشاء انت. وستفعل كل ما تريد . لا تبعدها . ان هذا يؤلمها .

– ان ماري رائعة . لقد كانت دائما رائعة وما زالت . كانت باسلة وطيبة بشكل لعين . انها كل شيء ، انني احبها . احبها فعلا .

وجعلت الدموع التي تصاعدت ، من المستحيل متابعة الحديث ، وتطلع الي ارنست :

– هل تتذكر ؟ لقد قلت لك مرة انها لا تدري عندما يؤلم الامر الاخرين . لقد كنت مخطئا . انها تعلم كيف يؤلمني الامر . وهي تعاني اذ تحاول معاونتي . اني اتمنى وحق الله لو استطيع توفير ذلك عليها. اسمع هوتش ! مهما حدث .. انها طيبة وصلبة . لكن لا تنس ان اقوى النساء يحتجن الى عون .

لم استطع اكثر من ذلك . وابتعدت بضع خطوات . لحق بي ووضع يده على كتفي ، وقال :

– ايها العجوز المسكين ! ان الامر يؤسفني بشكل لعين .

وهزت الرجل العجوز ، المرهف ، الودود ، رعشة عنيفة . استبقى للحظة يده امام عينيه ، وسار ببطء نحو السيارة . ولم نتحدث طوال الرحلة الى المستشفى اية كلمة . وامضيت معه في غرفته بضع ساعات. كان لطيفا ، لكنه كان مبتعدا . تحدثنا عن الكتب والرياضة ، ولم نتطرق بعد الى الامور الشخصية . وفي اخر النهار ، عدت الى مينابوليس ، ولم اره قط ثانية .

ترجمة : ابراهيم وطفي

قرأت العدد الماضي من الآداب

القصائد

بقلم: هنري فريد صعب

***

ـ اذا اردت ان تكون ناقدا، فلن تتخذ صديقا.

ـ صدقت يا برنارد شو. ولكن ما حيلتي و « الاداب » بين يدي، وانا لا اقوى على رد طلب صديق كبير عزيز. على ان شأني في الحقيقة، اذا ما حاولت النقد، كفمسك اصبعا من ظمأ في بركة شمس، او كارتكاض نحلة على منزلق ورد. فالتعاطف عندي وحده احتمال نقد. اذ قلما اختزن سحابة جوفاء في يدي. او اطنن في خضرة طحلب.

لا خيار لي اذن. فدوني اصناف ومائدة. وعلي ان اذوق وانتقي، والادهى من ذلك، ان اتكلم حيث كنت من قبل، التزم السكوت تجاهه، تحاشيا لنبش ضغينة، وعداوة رفيق. بينما اهزل طاقتي، كي امر بين الناس مرور النسم اللين، والموجة الهادئة الصريحة.

فالى شعراء العدد الماضي، محبتي ومعذرتي. ووقانا الله شر التجربات.

« الحزن » ـ لعبد العزيز المقالح

ابيات غنائية، يعيبها الدوران حول الفكرة الركيزة، التي تتجسد في كلمة « سراب ».

نحن نفهم القصيدة بناء تصاعديا، اي سلما من الصور والرموز والافكار ينطح المطلق، لكل درجة بين عموديه رؤية وبعد ولون، واحيانا شحنة ثقيلة من هذه جميعا.

سوى ان « حزن » شاعرنا، لا يطمح ليكون قصيدة. والاصح ان يسمى ابياتا تكرارية. خذ مثلا قوله: « غموضه، وصمته وصبره يأكلني ـ اصراره يقهرني ـ يمشي معي انى ذهبت ـ لم يكن يتركني » الخ.

كلمات تجتر معناها، وتطالب ناظمها بالبتر والحذف، بعد عملية خلق طويلة.

هذا رأيي في « حزن ». وقد يكون للاستاذ المقالح شعر اخر يستجيب لاكثر هذه الشروط في اكثر من مكان.

« كلمات غير مضيئة » ـ لحسن النجمي

القصائد الطيبة التي قرأت للشاعر النجمي، جعلتني العن حظي العثور، في اول لقاء لي معه، عبر كلماته غير المضيئة في العدد الماضي.

ولكن النجمي معذور. فهو امام قضية تنخر ضمير العالم ـ فلا ينزف وريد. وحدها الوعود الزئبقية والاراجيف وسع الحناجر. وكصفعة هائلة على كل وجنة، يزحف مشردون، ويصيح تراب مقهور مقدس، تحت اكوام قاذورات من النفوس النتنة الوبيئة.

النجمي معذور اذا صرخ. وانما الصراخ في الشعر لعبة خطرة، ان لم يلبس فروة الفن الذهبية العصية.

قليلون هم الصارخون شعرا. وحتى هؤلاء لم يسلموا من التزلج المتردد في اعمالهم المشبعة بالمهيجات الانفعالية.

من يشك منا بمواهب كبابلو نرودا، وثيسار بابيخو، وناظم حكمت، واراغون، وايلوار؟ اسماء من ابرز علل حضورها، الصراخ. ومع ذلك كانت اذ تبلغ ذروة حماسها تقذف حممها خالية من الدهشة والسحر اللذين يدمغان معظم عطاءاتها.

ان الوتر المشدود بافراط، يخرج النغم الاشوه. كذلك، الذروة في الانفعال لا تضع المولود الشعري العجيب. ونحن لو راجعنا تاريخ الفن، نجد ان الثورات لم تطلع شاعرا يقف في مصاف العظماء. ولو تعمقنا ايضا في سيرة كل فنان حق، نبصر قطعا من حياته الخالقة في حالة جمود، حيث كان الاهتياج الشعوري عنده في اعلى قمم النشاز.

ملحوظة لا بد منها، ازاء هذا الفيض الباهت على الاغلب، من القصائد الثورية او القومية، التي تقدم فجة وعاطلة من الحلى، لتنام فوق الورق، شبه الكليشهات الصحافية التي تعيش يومها فلا تتعداه.

اما اذا كان لا مهرب للشاعر من دخول معركة الوجود المصيرية التي يتخبط فيها عالمنا العربي، فليكن ذلك على حساب اي نوع عدا الفن، هذا المخلوق الاناني المتجبر الذي يستعير ما يهضم من السوى، ولا يتنازل قلامة اظفر عن اصغر اشيائه.

نحن نريد صراخا فنيا متكامل الخلقة، ما دام لا مناص لنا من الصراخ في هذه المرحلة التي نجتازها، المشتعلة ابدا كالنار اليونانية الطافية فوق مياه البحر، في العصور القديمة.

نحن نرفض الطرح. فعلى الشاعر اذن، حين يحس حاجة الى التعبير في غضب، والى المشاركة في ملء خزان الوقود الثوري قبل ان يستحضر عدته كفنان، عليه، ان ينفس ذاته في مقالة، في عريضة، في بحث، او اذا استطاع، ان يحمل بندقية ويقتحم خط العدو، فيكون قد اعطى عندئذ ما لم نعطه مراجل من حبر.

فيا استاذ حسن. الا توافقني على ما سبق؟ ام تراك سقطت حيث حفر سواك؟ والا فما الذي يميز « كلمات غير مضيئة » عن تلك الاضاميم الجافة المتشابهة التي تكاد تغمر ارض فلسطين بـ «الحكي»، غير امضائك في اسفل؟

اننا نقسو على المرء بقدر حبنا له، فلا تظنن سوءا.

« نبضات الافق المضاء » ـ لموسى النقدي

يميل الشعر العالمي المحدث الى ابداع لغة خاصة للشعر. ولا يقصد بذلك، قسره على الفاظ معينة كما كانت العادة. ان القاموس بحشوده، من الدفة الى الدفة، مدعو الى خدمة سلاله ابولون اليوم. لقد مضى عهد كانت تدل فيه الفاظ على اخرى. لم يبق الا الاختيار، اذ كل لفظة هي شعرية، بشرط ان تنزل في مكانها.

ما الغاية اذن من هذه اللغة الخاصة؟

منذ اجيال، والشعر نثر موزون. وزيادة في التنكيل به، كان ينعت بالفلسفي، والتعليمي، والحكمي، والموسيقي وغيرها من ضروب المعرفة، كالتابع للمتبوع. كان كسقالة البنائين تركب فترتفع حول عمارة ما: بطريقة يسهل تفكيكها لتقوم حول ثانية. لم يكن له شخصية مستقلة. لم يكن له حضرة مسيطرة. وجوده ملتقى مفاصل.

اليك هذه السطور لفيكتور هوغو، كي لا نستشهد بغير الاخيار:

« الشتاء يبيض الطريق الوعر،
واياملك فريسة للاشرار،
والريح الشمالية تعض يدك الناعمة،
وتهب على فرحك البيضاء.
ان الثلج يملأ الاخدود الاسود
والضوء في شحوب...
فاغلقي الباب والنافذة

ـ التتمة على الصفحة ٧٣ ـ



بقلم : عبد الجليل حسن

***

« ادب المقاومة في فلسطين المحتلة »

المقال الاول في ابحاث هذا العدد عن ادب المقاومة في فلسطين المحتلة للاستاذ غسان كنفاني ، وهو فصل من كتاب لكاتب تشغله بشكل جاد وعميق وهادىء ايضا قضية العرب الاولى في هذا العصر قضية فلسطين ، واننا لفي شوق لمثل هذا الكتاب . وواضح من هذه الدراسة امتزاج التحليل السياسي الواعي بالنقد والتقييم الادبي المتزن .

والمقال يقدم شيئا جديدا في موضوع لم يطرق من قبل ، فلم نر احدا قد اهتم بتعريفنا بالادب الذي يصدر عن اخوتنا العرب الذين يعيشون الان في الارض المحتلة ويمثلون ١١ في المائة من مجموع السكان ويبلغ عددهم حوالي ٢٦٢ الف عربي ، ولم يكتف الاستاذ غسان كنفاني بتقديم دراسة عن هذا « الادب » بل نظر اليه من زاوية اساسية وهي « المقاومة » ، والواقع ان اي ادب عربي يمكن ان يصدر هناك فلا بد وان يكون نوعا من المقاومة والا انتفت عنه صفة انه « عربي » .

وقد كشف الكاتب بوضوح في هذا المقال عن حقيقة مؤكدة وهي دور الشعر الشعبي في المقاومة ، فهو اساسا الذي يتجاوب تجاوبا قويا مع الاوضاع والحركات العربية في سائر الوطن العربي ، وهو اكثر قدرة على كسر النطاق الحديدي الذي يفرضه العدو بتحكمه في نوع الكتب العربية التي يمكن ان تنشر او يعاد نشرها في الارض المحتلة ، وقد اكد الكاتب في مقاله على هذه الحقيقة الصادقة دائما ، فالمقاومة الحقيقية لا تصدر ابدا الا من الارض ، من الشعب . « فالميدان الحقيقي لادب المقاومة ظل في ساحات القرى ، والمهرجانات العنيفة ، ونشره الواسع ظل عن طريق الحفظ » . وقد لخص الكاتب بحثه في ملاحظتين هما : اولا — الشعر في الارض المحتلة ، عكس شعر المنفى ، ليس بكاء ولا نواحا ولا يأسا ولكنه اشراق ثوري دائم وأمل يستثير الاعجاب . ثانيا — يتأثر الشعر العربي في الارض المحتلة بسرعة مذهلة وبتكيف كامل ، مع الاحداث السياسية العربية ويعتبرها اكمالا لموضوعه وجزءا من مهماته .

وقد قدم لنا الاستاذ الباحث في مقاله بعض النماذج الدالة وبعض الشعراء العرب الشباب في الارض المحتلة وخصائص بعضهم ، وانطلاقهم من مواقع الامل والصمود بل والسخرية كسلاح حاد يرفعه الواثقون الشجعان من ان كارثة اليوم ليست الا وضعا مؤقتا بالرغم من كل هذا الحصار الذي يحاوله العدو الدخيل .

ولكن ليس هذا المقال دراسة عن « ادب » المقاومة بقدر ما هو دراسة فقط عن « شعر » المقاومة فقط في الارض المحتلة .

« كتاب الايديولوجية الانقلابية »

في نبرة اعجاب عالية تتابع الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي حديثها عن كتاب « الايديولوجية الانقلابية » للدكتور نديم البيطار ، وان كانت تريد ان نتعرض له هنا من حيث علاقة القانون الايديولوجي الانقلابي بالحركة العربية الثورية .

ويحس قارىء هذا المقال من اول سطر فيه بوقفة الانبهار التي تقفها الكاتبة ازاء هذا الكتاب . ومع هذا فايا ما يكون هذا الكتاب ، فاننا نشك كل الشك في ان يكون هناك كتاب واحد « يفسر جميع تشوفات الانسان في هذه الارض ويعين له معالم ينطلق منها الى جميع الافاق التي تهمه » ، « والكتاب بحق يغني الثوري العربي عن مكتبة ، وتشكل قراءته ودراسته شرطا من شروط وعيه الثوري » كما تقول الكاتبة . ولم يتح لي ان اقرأ الكتاب ، وان كان هذا الكلام عن هذا الكتاب على هذا النحو دافعا قويا للبحث عنه والتعرف عليه . ومع هذا فما زلنا نشك في أن يكون هذا الكتاب كما قالت الشاعرة الفاضلة. وقد راجعت مقالا للدكتور البيطار بعنوان « دور الايديولوجية الانقلابية» (مجلة دراسات عربية — مايو ١٩٦٦) فلم اجد اكثر من ولع بكلمات ضخمة ومحاولة لتحويل الالفاظ عن معانيها المتعارف عليها . ولست اريد ان استبق الرأي فازعم ان الاصالة هنا قد تكون على مستوى الالفاظ والمصطلحات اكثر منها على مستوى التحليل والتفسير وتقديم شيء جديد ، لست اريد ان أقول هذا فلم اقرأ الكتاب بعد، ولكنني احسست ان الدكتور البيطار يريد ان يقول ببساطة وفي نهاية الامر اننا نريد تغييرا من الجذور ، تغييرا انقلابيا ثوريا ، نريدها ثورة عربية كالثورات الكبرى عبر التاريخ وانه يعبر عن دعوة حارة ومخلصة الى ضرورة تجاوز « الوضع » . ولكن كيف وباية طريقة ؟ فهذا ما لم استوضحه من مقاله أو كتابات الكاتبة بالرغم من تكرارها الحار أن في هذا الكتاب الترياق لجميع الادواء . فهي تقرر ان الحركة العربية القومية اذا ارادت ان تصنع التاريخ « فان عليها ان لا تقتصر على تحولات سياسية اجتماعية مهما بلغت اهميتها ، بل ان عليها ان تتجاوزها الى الصعيد الروحي والنفسي فتحوله من جذوره وتبني الانسان العربي الجديد » ، وهذه الفكرة من الافكار التي تكررها السيدة الكاتبة ، وهي فكرة تحمل مزلقا خطرا اذ هي قد توحي بالتهوين من شأن التحولات الاجتماعية والسياسية بحجة « الصعيد الروحي والنفسي » . والسؤال هو هل يمكن ان ينفع الصعيد الروحي دون تحول اجتماعي سياسي يواكبه ويسنده بل ويخلقه ويسمح له بالوجود ؟ أن التحول الاجتماعي والسياسي هو الشرط الموضوعي الذي يسمح بوجود هذا « الصعيد الروحي » . وهذه فكرة اساسية نختلف فيها مع الكاتبة الفاضلة .

ومن الافكار الجزئية الاخرى التي قد لا يوافق عليها ما تذكره الكاتبة من « ان عمل الايديولوجيات الاول يقوم في الرفض والتمرد والتدمير » ، ان مجرد الرفض والتدمير لا يعدو ان يكون نوبة غضب وسخط او تشنج عصبي رافض وهذا الموقف ، موقف الرفض والتدمير وحده ، لا يمكن ان يؤلف ايديولوجية اذ ان عمل الايديولوجية الثورية او الانقلابية الاول هو على العكس مما تذكره الكاتبة ، هو البناء وتقديم البديل . فالايديولوجية يمكن ان تكون مفهوما وصفيا بحتا يشير الى اية مجموعة منظمة من الاراء والقيم والاتجاهات اي اية مجموعة متناسقة من الافكار الاجتماعية سواء كانت صحيحة او خاطئة ، صالحة او غير صالحة ... اما حين نقول ايديولوجية « ثورية » فقد انتقلنا من المستوى الوصفي البحت الى المستوى العقائدي الذي نؤمن به والذي نعمل على تحقيقه وتغيير الواقع وفقا له وفي هذه الحالة لا يمكن ان يكون عملنا الاول هو الرفض والتمرد والتدمير كما تود ان تقرر الكاتبة الفاضلة .

« الجزائر والقومية العربية »

الدكتور ابو القاسم سعد الله يبدأ مقاله الذي يشكل محاولة لتقديم تفسير جديد في التاريخ للقومية العربية بتحديد سببين جعلاه يكتب مقاله ، فهو يريد ان يصحح الخطأ الكبير الذي وقع فيه مؤرخو القومية العربية ، وينقد المظاهر التي اقيمت على اساسها « النظرية الشائعة » في تاريخ القومية العربية ، ويسمي الاراء الاخرى مغالطات ، ويهتم بعرض افكاره في صورة مسلمات وقضايا يركب منها اقيسة منطقية ليستخرج منها نتائجها ، ويعرض اراءه في صورة منظمة مبوبة بل ومحددة وواضحة ، ويخرج علينا برأي جديد في التاريخ للقومية العربية فيجعل من حمدان خوجة الجزائري العربي (١٧٧٣ — ١٨٤٥) رائد القومية العربية ، باعتباره اول مثقف عربي يؤمن بالحضارة والنظم الديمقراطية الاوروبية ثم يقوم بانشاء اول حزب سياسي قومي لمقاومة الاحتلال الاجنبي في كل جزء من الوطن العربي ، وكان يعارض بشدة

وضراوة فكرة الجزائر فرنسية وينادي بان الجزائر عربية ، ويبشر بالفكرة التي اصبحت شعبية بعد اكثر من نصف قرن وهي انه ليس هناك تخاصم بين الاسلام والحضارة الحديثة ، ويأسف الكاتب لاهمال حركة حمدان خوجه من جانب مؤرخي الحركة القومية العربية، ويتساءل: لماذا لا يظهر اسم خوجه من بين رواد القومية العربية ، ان لم يكن هو رائدها ؟!! ويقول ايضا « ولماذا يهمل مؤرخو القومية العربية مقاومة الشعب العربي في الجزائر للاحتلال الفرنسي ؟ لعل هؤلاء المؤرخين يؤمنون بما كانت تؤمن به فرنسا ، وهو ان الجزائر كانت مقاطعة فرنسية . ولعلهم يؤمنون بما كان يؤمن به الاستعمار وهو ان القومية العربية كانت رد فعل ضد الحكم التركي فقط » .

ونحب ان نسأل الكاتب من هم هؤلاء المؤرخون الذين اهملوا كفاح الشعب الجزائري ؟ ان الكاتب يلجأ الى خلق وتصور اراء وينسبها الى من يسميهم « مؤرخي القومية العربية » دون تحديد ، وعادة ما تكون هذه الاراء واضحة البطلان او واهية ثم ينقضها ليبين انه انما يقوم بعمل مجيد ، هو كشف المغالطات . وفي رأينا ان هذه الاتهامات العامة تفقد كثيرا من قوتها اذا لم يحدد قائلوها او مروجوها ، والا كنا كمن يصوب السهام في الهواء . هذا من ناحية عامة ومن الناحية الاخرى فالكاتب يسوق كثيرا من القضايا غير الصحيحة مثل قوله « ان الجزائر كانت اول جزء من الوطن العربي يتعرض لمثل هذا الخطر الاجنبي » ، وهو يريد ان يستنتج من هذا « ان مقاومة الشعب العربي في الجزائر منذ ١٨٣٠ تعتبر اول مظهر من مظاهر القومية العربية بمعناها الحديث» ... والواقع ان الجزائر لم تكن اول جزء من الوطن العربي يتعرض للخطر الاجنبي ، والا فماذا يسمي الباحث الحملة الفرنسية ، الم تعرض مصر والشام للخطر الاجنبي ومقاومة الخطر الاجنبي ؟!

ويذكر الباحث ايضا تعبيرات غير دقيقة مثل ما سماه معادلتين، وليس في المسألة معادلة بل قياس منطقي (العمود الاول من المقال) ، وما كان الكاتب بحاجة الى هذا المنطق الشكلي حتى يعرض لنا ما يريد قوله . والملاحظ كذلك من ربط الباحث حركة القومية العربية بالجزائر اساسا ان هناك نزعة اقليمية الى حد ما وراء هذا التأكيد الذي يهون من شأن صور الكفاح الاخرى التي تتكامل جميعا لتؤلف الحركة القومية وليس في ذلك تقليل من نضال الجزائر الذي هو قمة النضال العربي .

« نقد المذهب الجمالي ــ ٢ »

يتابع الاستاذ محمد النويهي نقده التفصيلي لكتاب « دراسة الادب العربي » لمصطفى ناصف ، واللهجة العنيفة التي يسوق بها الاستاذ النويهي حديثه مدعاة للملاحظة ! ولو خفف الاستاذ الناقد من استطراده واطالته لافاد اكثر ، ولكن الكثير من الامور القيمة والصحيحة تضيع من جراء هذه الطريقة الاستطرادية التي يقدم بها الاستاذ النويهي دراسته . وعجيب أن يرى الدكتور مصطفى ناصف ان الابنية الثقافية مستقلة عن اوضاعها الحضارية والعلمية وان يحمل على الدراسة الاجتماعية للادب والاعجب من هذا ان تكون مثل هذه الاراء مما يدرسه هذا الاستاذ لطلبته بالجامعة ، وسوف يتابع الدكتور النويهي في مقالة ثالثة ابراز اعاجيب اخرى من هذا الكتاب .

عن « الذي يأتي ولا يأتي »

الاستاذ خليل سليمان كلفت يبدأ مقاله عن ديوان البياتي الاخير بطريقة شعرية ، وهو يكشف بدراسته هذه عن مقدرة نقدية اصيلة وعن متابعة واعية لنتاج البياتي ... ولكن مع اعجابنا بهذا الكاتب الذي لم يسبق ان قرأنا له شيئا قبل هذا المقال الا اننا نأخذ عليه ولعه « باستعراض » كثير من المصطلحات والاشارة الى دراسات متعددة واعمال ادبية ــ مجرد اشارة ــ لا تخدم موضوعه في كثير او قليل ، بل قد توقعه في بعض المزالق. وعلى سبيل المثال ما معنى « العلاقة الاوديبية التي بين الشاعر والريف ثم الشاعر ووطنه العربي » ... ويشير بلا داع الى هيدجر ومقالاته ما الميتافيزيقا ... الخ ، ولو اقتصر الكاتب على موضوعه دون هذا الولع بالاشارات الاستعراضية لكان افضل ... ومع هذا فلا نخفي ترحيبنا بهذا الناقد الممتاز .

« محاولة للتعريف بمسرح هيلدسهايمر »

يقدم الدكتور يسري خميس في هذا المقال الذي يمتاز بالوضوح تعريفا بمسرح الكاتب الشاعر الالماني هيلدسهايمر احد رواد ما يسمى بمسرح العبث المعاصر ، وهو كما يذكر الباحث كاتب مؤمن بان محاولة كتابة اي مسرح معاصر اخر غير مسرح العبث عبث كل العبث ... وقد عرض الكاتب مفهوم مسرح العبث ، ومما يحمد للباحث انه لم ينزلق في دراسته ، فراح يتبنى الموقف العبثي باعجاب وانبهار ودعاية له ومحاولة دفع مثل هذه الاتجاهات في ثقافتنا . فالاتجاه العبثي وفلسفته ليس مما يناسب واقعنا في واقع الامر ، اذ هو ظاهرة اوروبية معاصرة، علينا ان نفهمها في سياقها الصحيح وليس من واجبنا ان نتبناها .

ويذكر الباحث « ان المسرح الواقعي ــ في راي هيلدسهايمر ــ لم يعد يكفي للتعبير عن لامنطقية وجودنا ... ومسرح العبث كظاهرة يمثل معادلا للحياة ذاتها ... » الحياة في اوروبا التي شاخت ولا شك . ومع هذا ففلسفة العبث لو كانت تؤمن « حقيقة » بان الحياة عبث ولا جدوى من اي شيء ، لكان من الواجب ان يصمت اصحاب هذه الفلسفة ولكن الاصرار على تذكيرنا بان الحياة عبث يحمل معنى ضد العبث ، والا فما كان هناك داع لهذه الصرخة وانتاج هذا الادب .

وفلسفة العبث في نهاية الامر هي فلسفة مرحلة الازمة التي لم تتضح حلها ، هي فلسفة الرفض والتمرد وهي مقدمة لفلسفة جديدة سوف تنبثق هي فلسفة اللاعبث .. وقد اشار الباحث بالرغم من موقف هيلدسهايمر العبثي من العالم الى اهتمامه بوظيفة المسرح الاخلاقية .

***

واخيرا يقدم لنا الاستاذ شاكر حسن آل سعيد تجلياته حول الفن التشكيلي ، وهو يقدمها في عبارات قد تتسم بالغموض ، وقد نحس ان وراء هذا كله مجاهدة للغوص في افاق سحيقة وجديدة ولكنه في هذه المقالة قدم الجزء الاول من تجلياته ، ولا يتيسر التعرف على مضمون هذه الفلسفة او الاجتهادات الفنية المعروضة في اسلوب مجنح يزيد من صعوبة استيعابها او مناقشتها ، خاصة وان تجلياته لم تتم

عبد الجليل حسن

القصص

بقلم : نجلاء حامد

***

حصيلة قصص العدد الماضي تبرهن لنا بما لا يدع مجالا للشك ان القصة القصيرة ـ بعكس ما يتردد هنا وهناك احيانا ـ لا تزال بخير .. وان ازمة كتابها الحقيقية تكمن في البحث عن اسلوب جديد.. او بمعنى اصح مواكبة الانجاهات الطليعية في فنون الادب الاخرى مثل المسرحية والرواية التي سبقت القصة القصيرة من ناحية اتساع افاق اساليب التعبير امامها بخطوات .. فبعد ان كان للاسلوب الواقعي في التعبير قصب السبق في مجال القصة القصيرة ، اخذت الواقعية تنحسر عنها شيئا فشيئا كجزء من انحسارها العام عن مجالات التعبير الاخرى .. والقصص الثلاث التي يضمها العدد الماضي بين دفتيه تكشف عن حقيقة جديرة بالملاحظة والدرس : فبينما يواجه الاسلوب الواقعي بثورات جارفة من كتاب القصة الشبان ، لا يزال قادرا على اثبات اصالتـه وطواعيته لاستيعاب وتمثل كافة الافكار والموضوعات ومعالجتها .. وربما كان هذا هو السر وراء ما نلاحظه ـ وقصص العدد الماضي شاهد على ذلك ـ من ثورة كتاب القصة القصيرة الشبان على الواقعية وتمسكهم بها في الوقت نفسه ... ولنر كيف تجسم قصص العدد الماضي هذه الحقيقة .

قصتنا الاولى ((رمال في قعر زجاجة)) للاستاذ باسم حمودي تحمل في ثناياها بذور الواقعية والثورة عليها في آن واحد . فالكاتب يقدم لنا بطله في موقفين متناقضين .. موقف ذاتي ، وموقف موضوعي .. يصوره لنا في حالة التقاء مع الاخرين اي وهو ينظر الى خارج نفسه.. ثم وهو في حالة مناجاة ذاتية اي وهو ينظر الى داخل نفسه هـو .. ومن هذا التناقض الخصب بين الواقع الاجتماعي للشخصية والواقع الذاتي لها ينشأ الصراع . صراع تكرر مرارا في فن القصة لتعبيره الصارخ عن الذات الانسانية المضطربة التي تسعى دائما الى ان تكون مع غيرها من الذوات ثم تنأى بنفسها بعيدة مع ذلك . فهل استغل الكاتب ذلك الصراع الخلاق في مساعدة الشخصية على الافلات من اسار السكون التي يفرضها عليها التأمل المضطرم الذي يكابده البطل فـي النصف الثاني من القصة ؟

الواقع ان عدم استطاعة الكاتب المزج بين عالمي البطل : الخارجي عالم الناس ، والداخلي : عالم الذات بسبب عدم قدرته على المزج بين الواقعية والرومانسية قد ادى الى ان تصبح القصة نصفين منفصلين.. فالكاتب يصور لنا البطل في النصف الاول من القصة (النصف الواقعي) وهو يسعى وراء فتاة . . ولا ندري ـ نحن القراء ـ بالضبط سر سعيه هذا ؟ اهي الرغبة العادية التي تراود كل شاب في ان تكون له فتاة يركن اليها ؟ ام هي شيء قلق يضطرم في طبيعة هذا الشاب الذي لا نعرف له اسما نجعله يسعى وراء كل فتاة يقابلها ؟ . وربمـا اراد الكاتب بتصويره لقلق البطل الخارجي والذي يتمثل في السعي وراء الفتيات التمهيد لتصوير قلقه الداخلي والذي يتمثل في مناجاة مضطربة متناثرة الافكار وكأنها بقع الالوان التي يضعها فنان تأثري لكي يعطي في النهاية تعبيرا لونيا مستخرجا من الضوء المنبعث من هذه الالوان المرصوصة .. ولكن نجاح هذا الاسلوب كان يتوقف على عملية بالغة الدقة الا وهـي القدرة على المزج بين الحلم متمثلا في عملية المناجاة الذاتية للبطـل والتي كان ينبغي ان تقترب من الشعر ، والواقع الذي يتمثل في علاقة البطل بالاخرين .

وعلى العكس من ذلك نجحت الى حد كبير القصتان الاخريان ((قبيل الغروب)) للاستاذ عبد المجيد لطفي ، و ((القطار السريع)) للاستاذ محمد السولامي .. لانهما اختارتا اطارا واقعيا بسيطا .. وان كانت نهاية القصة الاولى تعطي تأثيرا رومانسيا حزينا .. فقصة ((بعـد الغروب)) تتخذ القالب التقليدي لكتابة القصة .. ((البداية والوسط والنهاية)) .. ولكن القصة مع ذلك تبدأ بان تكشف لنا عن شخصية البطل وهي تلبس مسوح ازمتها التي ينطلق منها تطورها .. البطـل يستيقظ في بداية القصة على حقيقة تروعه وهي انه يسير نحو الغروب بخطى حثيثة ، وكل ما حوله ومن حوله يذكره بهذه الحقيقة القاسية في الطبيعة .. الخريف يقترب بقسوة فهل من ملاذ ؟ وقد نظن بذلك ان القصة قد بدأت من حيث كان يجب ان تنتهي فبعد الخريف هيهات ان يشرق الربيع .. ولكن الربيع يأتي هنا بعد الخريف .. انه يأتي فـي صـورة ذكرى شباب البطل تسعى اليه حية .. حبيبته القديمة تأتي حاملة اليه نسمات الربيع .. ولكنه ربيع كاذب ذلك الذي يأتي بعد الخريف .. فعبثا يحاول ان يسترجع صلته بها فهي لا زالت تتفضل عليه زوجها المصدور وانما تطلب نفوذه ليسهل علاج زوجها على نفقة الدولة .. واذ يتساءل البطل بمرارة : اهذا هو ما يسمونه بالحـب الخالد .. فانما يكون تساؤله هذا كصرخة استغاثة في عالم قد عزت فيه العواطف الصافية الاصيلة .. وهنا تبدو لنا فكرة القصة بالغـة البساطة الى حد كونها معادة ، فلكم ترددت في الادب الرومانسي فكرة الحب الخالد..ولكن الكاتب يستخدم هذه الفكرة المعادة هنا استخداما رمزيا موحيا .. فهو انما يقصد ان يبين لنا ان الحب هو ربيع الحياة الدائم الذي يمكن ان يغتال الخريف براءته وصدقه وسذاجته ..

اما القصة الاخيرة ((القطار السريع)) فهي لا تختلف عن القصة السابقة من ناحية تمسكها بالمنهج التقليدي في كتابة القصة الذي كان مناسبا تماما لمضمونها التقدمي البسيط .. طفل صغير سعيد بالسفر مع اسرته في القطار السريع ، ويتساءل لماذا لا يسافر الناس جميعا في القطار السريع .. ؟ ويبدو لنا لاول وهلة تساؤل الصغير ساذجا لا يقيم بنيان قصة .. ولكننا سرعان ما نتبين فيما بعد ان الكاتب قد استغل هذا التساؤل والرد عليه معا استغلالا رمزيا بارعا .. فالرد يجابهنا في نهاية القصة وفي ذروة تطورها حيث يقول الكاتب : ((لماذا لا يركـب الناس القطار الجديد ما دام سيوصلهم بسرعة ؟ انطلق هذا السؤال من ذاكرة الصغير سعيد واخذ يردد مع نفسه : الان الناس يفعلون مثلنا فيأتون الى مكان غير مكانه وفي وقت غير وقته ؟)) .

والرمز هنا واضح ومناسب على ما اعتقد ، فالكاتب يريد ان يبث فينا بالفن منطق التقدم .. اننا نحن الذين يجب ان نسعى الى التقدم كما نسعى الى قطار جديد سريع في محطته وليس هو الذي يأتي الينا.. لان الذي يأتينا في مكاننا عادة هو ذلك القطار العادي البطيء العتيق الذي يفضله الجد في القصة ـ والرد واضح ـ .

ولعل استخدام الرمز في القصتين ذات الاسلوب الواقعي يثبت لنا من جديد طواعية الواقعية كاسلوب في التعبير وقدرتها على تطوير القصة القصيرة ..

القاهرة نجلاء حامد

مقاتلون في الخفاء

قصة بقلم عبد الرحمن الربيعي

ـ الحمد لله ، وصلنا !
ـ وصلنا !
ـ صلوا على النبي
ـ اللهم صل على محمد !
ـ يا الله !

وهكذا اخذت تنطلق اصوات الركاب عندما توقفت سيارة النقل جوار مستشفى المدينة الكبير ، وفتحت ابوابها وتقيأت الحمولة والاجساد ، وتقاطر الحمالون الصغار لاهثين وتجمعوا حولها .

امسك علوان بحقيبته الجلدية وغادر السيارة ولم ينس ان يودع الصبية السمراء التي كانت جالسة جواره بنظرة باسمة ردت عليها بأحسن منها ، وتجمع حوله الحمالون .

ـ عمي ، الله يحفظك انا احملها معك
ـ لا عمي ، انا اقوى منه
ـ انها اكبر من راس جدك
ـ لا أنا
ـ امش ابن الكلب
ـ وصلت قبلك
ـ العن والديك
ـ كفى شجارا سأحملها بنفسي .

لقد تحركت السيارة من بغداد منذ اطلالة هذا النهار ولم تصل الى الناصرية الا بعد انقضاء اكثر من سبع ساعات ، واستقبلته شوارع مدينته ورأى الكثير من الوجوه التي يعرفها ، وجوه جنود وصبية وطالبات مدارس وعمال بناء وسائقي سيارات ، وشعر بالامان والامتلاء وتنفس عميقا ، هذه الوجوه التي احبها بطفولة وعاشت معه وهو في خضم تصعلكه في شوارع المدن الغريبة ، وابتسم بتفتح وهو يصافح يد جاسم بائع المرطبات ، وتذكره يوم كانا يلعبان كرة القدم معا في فريق المدرسة الغربية ، وكان جاسم ابرز لاعب في خط الدفاع آنذاك وهو سبب فوز مدرسته بكأس البطولة لثلاث سنين متوالية ، وتذكر كيف كان الحماس يدفع بالمتفرجين لان يحملوه على اكتافهم في نهاية المباراة وهم يصرخون جذلين :

ـ الكأس كأسك يا بطل ، يا جاسم .

ـ الا ان الكرة قد سرقته واستحوذت عليه فلم يستطع مواصلة الدرس وها هو الان والمطاف ينتهي به بائعا للمرطبات ، الا انه لا زال محتفظا بقوامه الرياضي المنتصب ونظراته الثاقبة .

ـ وهل تلعب هذه الايام ؟
ـ هذا مرض لا شفاء منه !
ـ مع اي فريق ؟
ـ والله مع فريق نادي الجزائر وقبله كنت مع فريق نادي الحرية .
ـ الكأس كأسك يا بطل ؟.

ورد جاسم بعد بسمة عريضة :

ـ يا جاسم .

ثم اوغل في الشارع المترب ، وتوجه صوب دكان محمد عبيد وحياه ، ولفت نظره ان محمد عبيد قد اطلق لحيته وصبغ شعرها الابيض بالحناء ، واقسم محمد عبيد الا ان يسقيه قنينة كوكا .

ـ انت عزيز علينا يا علوان
ـ الله يعزك ويحفظك
ـ لقد اخذتك منا بغداد !
ـ المعيشة يا عم محمد ، المستقبل ، ولكن لا تخف فهذه المدينة هي مثوانا الاخير .
ـ اما سمعت بالمثل الذي يقول : كل مدينة عند اهلها مصر !
ـ الناصرية عزيزة علينا رغم انها قد اوصدت كل ابوابها دوننا .
ـ لا تجزع ، الله كريم مع عباده .

لم يلفت نظره شيء جديد في الشارع الا قطعة الارض العائدة الى سلمان الحداد فقد شيدت عليها دار ذات طابقين جعلت الشارع محترما بعد ان كان يعج بالمنازل الواطئة والحفر المليئة بمياه الغسيل ، ورأى سياج المستشفى المحاذي لشارعهم وقد مال الى الخارج فبدا له كالحبلى التي تنوء بوليدها المنتظر .

((لقد عدت بشوق دفين لان اغمس نظراتي الحائرة على عتبات هذه المدينة الام ، اتطلع الى وجوه اخوتي الصغار ووجهي امي وابي ، كم انا بشوق لان اصافح يد والدي الكبيرة التي طالما امسكت بالمسحاة ببطولة وشقت الارض لتعيد اليها الحياة بعد جدب طويل ، هذه اليد التي داعبت شعري طفلا وصافحتني لتودعني قبل ستة شهور وانا في دربي الى بغداد وكلمات صاحبها تقول لي :

ـ اذا كان لا بد من رحيلك فارحل رافقتك السلامة .

ـ يجب ان ارحل يا والدي والا اصابني النتن من هذه البطالة المدمرة ، انا لا اطيق عنكم بعدا ، ولكن لا بأس يا والدي ، علينا ان نبحث عن حياة اسعد لنا نحن الذين نبدأ من نقطة الصفر في محاولة منا للوصول الى القمة لنفرس رايتنا هناك .

اي شيء لنا يا والدي ؟ لم افتح عيني وفي فمي ملعقة من ذهب بل في همي غصة من ألم ونكد ومرارة ، وفي الوقت الذي كان فيه اقراني يغطون بنوم هانيء عميق في اسرتهم الدافئة كنت اشق طريقي صوب العمل لاعمل بجهد ، تشققت يداي وتقيحت جروحي وشحب لوني وكنت ابكي يا والدي من تعبي ولكنني لا اظهر دموع الهزيمة امامك فالموت اشرف لي من هذا ، وكنت ابتسم عندما يدس صاحب العمل في يدي الدراهم الاربعة اجرتي اليومية حيث استحوذ عليها برجولة واطبق عليها اصابعي واسرع الى امي لاضعها في يدها فتقبلها وترفع وجهها الى السماء شاكرة ، ثم تدسها في صرنها البيضاء وتورق على وجهها المكدود بسمة امل صفراء حيث تحيل الدراهم الاربعة في صباح اليوم التالي الى كمية من التمر او سمكة كبيرة او عدد من البيض ، وكانت تقول لاخوتي الصغار :

ـ كلوا من تعب علوان
ـ عاش اخونا

ويتشبثون بعنقي ويقبلونني .

ـ سأجلب لكم المزيد .

كنت اعمل بنكران ذات وشهامة من اجل هؤلاء ، احس بانني رب البيت انذاك ، وعندما حاولت والدتي تزويجي من بدرية ابنة اختها لم اوافق .

ـ انها ابنة اختي ولا تكلفنا شيئا ؟!

ـ لا اريد ان ازيد من عدد البائسين في الدنيا ! ثـم ان اخواتـي لا زالوا صغارا .

ـ لكل واحد رزقه .

ـ هناك وقت طويل يا امي

ـ اريد ان ارى اولادك قبل ان تغمض عيوني

ـ يومك بعيد

ـ الله يهديك .

وعندما تغيب عنا اندفع اكثر واحس بعدك بوحشة قاحلـة ولست ادري اية بقعة من بقاع الكويت تضمك ! لم تكن تجيد عملا معينا غير ان لك جسدا رهيبا بامكانه ان يهدم السدود ويرفع اطنان التـراب ويشق الترع ويصارع القر والحر دون ان يستسلم للتعب او الالم ، ايها الباسل الحزين ، منذ ان تطلعت الى قسماتك كنت اتصورك دائما عندما تنهـي عملك وتاوي الى (خان) عتيق وتفرش عباءتك الصوفية الواسعة وتتمدد عليها ثم تدخن غليونك بلذة وتفكر بنا ، ولكن العيش ليس سهلا وانـا لست مثيلك فانا اجيد عدة اعمال ، معمار ماهر ، وسائـق سيارات ، واعرف قليلا في الحدادة والنجارة ، واكتب رسائلي اليك بنفسي فقـد تعلمت ذلك في مدرسة ليلية عندما عملت مع الانكليز في ميناء البصرة ، حملت الطين عى راسي والطابوق على ظهري وجلست وراء مقود سيارات متنوعة وبقيت اهابك حتى الاخير لانني مع كل هذا لـم استطع ان اصل الى فحولتك المرتسمة على كل جارحة منك » .

ـ اهلا علوان

ـ اهلا عويد

ـ حياك الله

ـ اشكرك ، الله يطيل في عمرك !

عرج في الفرع الذي يؤدي الى بيته ولاحت له نجية جارته البذيئة اللسان جالسة امام بيتها ، وكلبها الهرم (لافي) ينطرح على مقربة منهـا وهي تغزل على عادتها ، ورأى سيارة عباس الشعلان التي لم تتبدل منـذ سبع سنين واقفة امام بيته وقد بان عليها الانهاك الطويل لكثرة ما حملت من بضائع وركاب في رحيلها اليومي المستمر بين الشطرة والناصرية .

طرق الباب وجاءه صوت امه من الداخل فتفتحت شرايينه علـى ندائها الخالد .

ـ من بالباب ؟

ـ انـا علوان

ـ علـوان ؟!

وزغردت ، وابتسم فرحا فقد احضر لها معه (فوطة) ولوالده عقالا ويشماغا لندنيا ، ولاخوته لعبا وفواكه ، وفتحت الباب واحتضنته بقوة وملأت انفه رائحة الجنة التي فطم منها قسرا ، وسالها :

ـ كيف حالك يا امي ؟

ـ الله يسلمك يا حبيبي

ـ وابـي ؟!

وصمتت .

ـ ما به ؟ قولي ؟

وقادته الى غرفة جلوسهم الكبيرة ، وجفل عندما راى والده ممددا على سريره وصرخ :

ـ ابي ، ابي ...

والقى بنفسه عليه ، كان ممددا باردا بصفته سنون التعب والالم على سواحلها الجاحدة سفينة محطمة الاخشاب ، وفتح عينيه .

ـ علوان ولـدي

ـ اهلا بـابـا

انذاك كان الصغار قد تشبثوا بساقيه فرحين مستبشرين :

ـ علوان ، اخونا علوان

ـ ماذا جلبت لنا ؟

ـ اين لعبتي ؟

ـ اين ثوبي ؟

واخذهم الى صدره بعد ان فطن الى صراخهم وقبلهم واحدا واحدا واعطاهم ما جلبه لهم ثم جلس بجانب والده يغالب دموعا لـم تلبث ان غلبتـه .

وسال امه :

ـ لماذا لم تخبريني في رسالة ؟

ـ لم يرغب بذلك ، قال ان الموضوع سيؤلمك .

ـ ولكن ، لماذا انا في بغداد ؟ اليس من اجلكم ؟

ـ نعم من اجلنا ، ولكن هذه مشيئته فماذا افعل ؟!

وتململ المريض في مكانه ثم انقلب على جانبه

ـ بـابـا

ـ انا بخير لا تهتم

ـ سآخذك للطبيب .

وعلقت امـه :

ـ لقد بعت قلادتي بعشرين دينارا وانفقناها في الادوية والفحوص ولكن دون جدوى !

وغادر الدار مسرعا وطرق باب عباس الشعلان ، وبعـد التحيـة والسلام قال لـه :

ـ عباس ، هات سيارتك لنرسل والدي الى الطبيب .

ورد عباس :

ـ على عيني وعلى راسي انت وابوك يا علوان .

ـ اشكرك ، لا اراك الله مكروها .

ودخل عباس الى داره ولم يمكث طويلا في ارتداء ملابسه وعـاد مسرعـا .

ـ توكل على الله .

وفي الطريق سال علوان :

ـ كيف بغداد هذه الايام !

ـ لم ار من بغداد يا عزيزي الا المعمل الذي اشتغل فيـه مـن الصباح حتى المساء .

وردد عباس الشعلان بحنجرة مرهقة :

ـ لا حول الله ! ومتى تنتهي اتعابنا ؟!

واجاب علوان وهو يطرد ذبابة كانت واقفة على جبهته .

ـ لا اظن ان هذا اليوم قريب .

بغداد ـ اكاديمية الفنون العليا **عبد الرحمن مجيد الربيعي**

بطاقة زيارة

« الى رشدي »

عام الفين ، وفي منتصف الليل ، وفي باب حديقه
سائر مر : خطاه المثقلات
برصاص العمر الضائع ، تروي كيف ماتوا
اين ماتوا ...
في سباخ الكرخ ، ام في حفر الروح العميقه ؟

هذه الارض التي يعرفها مقهى فمقهى
والتي سار على اسفلتها القيري ، اعواما ، وناما
في سواقيها النديات ، وذاق العرق الابيض ــ
في بار على شارعها النهري صرفا
والتي ضمته زنزاناتها عاما ونصفا
وتلقى زهرة الدفلى عليها ...
ثم هاما
هذه الارض :
ترى ، اين المدينه ؟
رحلت ، ام هبطت في العالم الاسفل ،
ام طارت الى حيث تطير القبرات
اترى الاحياء ماتوا
ام ترى الموتى نشروا ، فانتشروا ؟
ان المدينة
مثل سعف النخل اليابس ، انقاض سفينه
تصفر الريح على ساحاتها الغبر ، وتصفر حزينه
حيث لا دجلة يحمر ، ولا يصفو فرات

انه يعلم يا ايتها الارض التي ما قيل حتى عن ــ
ثرى اجداثها يوما : موات
ان شيئا لم يزل يولد فيك
صافيا ، كالنسغ ، يمتص مراثي ساكنيك
واغانيهم .
وكالنسغ ، خفاياه صفات
انه يعلم ، لكن الحديقه
تختفي فيعتمة الشارع ، زرقاء الظلال
لا مصابيح ، ولا سبح ، ولا ريح شمالي
مرفأ من سفن الموتى ، ومن بدء الخليقه
والخطى
تنأى
ويبقى
في المدى
منها الصدى
ينأى
وينأى ...

سائر مر على باب حديقه
واختفى ...
لم يفتح الباب ، ولم يعرف صديقه

الجزائر ــ سيدي بلعباس **سعدي يوسف**

هل نستغني عن الصدق ؟

بقلم الدكتور محمد النويهي

لماذا يحتل الشعر ما يحتل من مكانة في تقدير الانسانية ، ولماذا نرفع الشعراء الى المنزلة الفريدة التي يحتلونها ؟

الامتياز الاعظم للانسان على سائر الحيوان هو مدى وعيه بتجاربه ومدى استبصاره لاثرها في نفسه . فالحيوان ايضا يحب ويكره ويفرح ويحزن ويرضى ويغضب ويلتذ ويتألم ويخاف الموت ويتشبث بالحياة. والحيوان ايضا تحدث له التجارب الاساسية من ميلاد ونمو وشباب وشيخوخة ونجاح واخفاق ، تجارب تنتهي كلها بالموت . لكن هذه التجارب تمر به وهذه الانفعالات تطرأ عليه دون ان يعيها وعيا كاملا او دون ان يعيها البتة (وعلى قدر هذا الوعي تتفاوت درجاته هو الاخر في سلم التطور) . اما الانسان فيستطيع ان يجرب التجربة ويعاني الانفعال ويستطيع في الوقت نفسه أن يعي نفسه ويراقبها ويفهم ما يجري فيها . فماذا كانت اداته العظمى الى هذا الوعي ؟ كانت اللغة. فمنذ بدأ الانسان يعبر عن خواطره ومشاعره بالالفاظ اللغوية اخذ يزداد وعيا بها ، وتفهما لها ، وقدرة على الغوص في اعماقها والتغلغل في استكناه دقائقها . ومن هذا كله زاد وعيه بالعالم المحيط به وبموقفه هو من هذا العالم ورد فعله على حقائقه وقواه وتجاربه . زاد وعيه بكيانه الانساني المتميز . او قل بعبارة اخرى تمت انسانيته .

والشعر ليس الا اللغة الانسانية في اتم ارهافها وشحذها ، واتم دقتها وشحنها . والشعراء ليسوا الا اقدر الناس على استعمال اللغة للتعبير عن تجاربهم وعواطفهم التي يمارسونها مع الكون المحيط بهم ، والمجتمع الذي يعيشون فيه ، والحياة التي يحيونها ، والنفس الفردية التي يصارعها كل منهم ، وما يصاحب هذا من المشكلات والرغبات والمخاوف والامال . أو قل بعبارة أخرى انهم أقدر الناس على التعبير عن انسانيتنا الكاملة .

ربما يقول بعضنا : ان العلم ايضا يزيد من فهمنا للكون والحياة وفهمنا لانفسنا . وهذا صحيح ، لكن وسيلة الشعر مختلفة ، فهو لا « يصف » الكون والحياة ولا « يصف » النفس الانسانية وصفا خارجيا موضوعيا محايدا ، بل هو يجعلنا « نعاني » الكون والحياة والنفس معاناة جديدة . اذا قرأت قصيدة لشاعر في تجربة ما ، وقرأتها قراءة صحيحة ، فهذه القصيدة لا تقدم لك « وصفا » لهذه التجربة ، بل تجعلك « تعاني » هذه التجربة . الشعر لا « يخبرنا » عن الحياة ، بل يجعلنا « نحيا » ، ونحن نحيا معه حياة اعمق واغنى ، حياة أوسع واكمل ، مما يستطيع معظمنا ان يفعلوا مع تجاربهم الفطيرة الغفل . بهذا يضيف الشعر الى حياتنا ابعادا واعماقا جديدة ، او قل انه يجعل احدنا يحيا حيوات كثيرة بالاضافة الى حياته الواحدة المحدودة .

من هذا يتجلى ان المذهب الجمالي الذي يريد ان يعزل الشعر عن تجارب الحياة ، ومشكلات الفرد الشخصية ، ويحضنا على ان ننظر الى الشعر على انه مجرد نشاط لغوي استاطيقي يحكم عليه بمقاييس تستمد منه هو ، ولا تهتم بحياة الشاعر وتجاربه الشخصية ، ولا بموقفه من مجتمعه ، ولا بحقيقة عواطفه ونزعاته ومقاصده ورغباته ومآزقه وازماته ــ هذا المذهب يقضي على الشعر قضاء مبرما ، لانه يلغي منه رسالته الحقيقية ، ويفرغ لغته من كل قيمة حقيقية ، فلا يترك فيها الا قيمة « جمالية » مزعومة لا تزيد على مهارة حرفية وشطارة بهلوانية ليست لها مزية على الاعيب الحواة . لكن هذا المذهب للاسف الشديد هو المذهب الذي اختاره الدكتور مصطفى ناصف في كتابه « دراسة الادب العربي » ، وانفق جهده في اغرائنا على اتباعه في تقدير تراثنا الادبي .

فاذا كنا قد ميزنا وسيلة الشعر عن وسيلة العلم ، فانه يتبقى علينا ان نميزها عن وسيلة الفلسفة . فالفلسفة تتناول ايضا فهم الانسان وادراكه للكون والوجود والحياة والمجتمع والنفس ، ومشكلات الانسان في هذا الفهم والادراك . لكنها تتناولها تناولا ذهنيا محضا ، وهي تتناولها في عمومها لا في افرادها ، لانها تبحث في الكليات لا في الجزئيات ، وتبحث في العموميات لا في الخصوصيات . وتهتم بالقضايا المجردة لا بالماصدقات المجسمة . الفلسفة لا تهتم بمحمد افندي عبد اللطيف او مستر جون سميث او بهادور لال سنغ أو ماو تسن لي ، وما لكل منهم من مشكلات ورغبات وتجارب خاصة في بيئته ومجتمعه وظروفه وحياته الشخصية . لا تهتم بمشكلات البدوي والفلاح والصانع والتاجر والموظف والمتعطل والغني والفقير والجائع والشبعان . لا تهتم بألوف الالوف من الحيوات الفردية التي تنطوي تحت هذه الفئات العامة ، ولا تهتم في هذه الحيوات بالفروق بين مشكلات الذكر ومشكلات الانثى . انما تهتم بمشكلات « الانسان المفكر » في قضاياه العمومية التي تهمه .

من هذا يتجلى أن ناقدا ادبيا يحصر اهتمامه بالادب في البحث في هذه القضايا يكون قد اخطأ وظيفة الادب الصحيحة . ليس هذا لان الادباء لا يهتمون بهذه القضايا ، فانهم ليهتمون بها اهتماما كبيرا ، لكن تناولهم لها مختلف جدا ، فهم انما يتناولونها مجسمة في حالات شخصية خاصة وماصدقات جزئية معينة ، ويتناولونها من حيث تأثيراتها في عاطفتهم ووجدانهم لا من حيث ماهيتها الفكرية الخالصة . وهذه هي الحقيقة الثانية التي نسيها الدكتور ناصف في كتابه المذكور .

والذي انساه هذه الحقيقة هو جريه الجامع وراء الرموز يتخيلها في كل صورة شعرية يقرأها اذا وجد لها قيمة ، فكل قيمتها لديه اذن هي في رمزها . وليس هذا ادعاء نبالغ فيه حتى نشوه موقفه تشويها كاريكاتوريا ، بل هو ما يقوله بالحرف ، اذ يقول « فكل صورة قيمة ايا كانت تسميتها تستند الى رمز » (ص ٢٥٢) . وهذا الالحاح المسرف في التفتيش عن الرموز قد أنساه حقيقة ثالثة عظيمة الاهمية ، هي ان الرمز ، بمعناه الفني الصحيح ، لا يوجد في الشعر الا مجسما في صورة حسية ، فليس لنا سبيل للنفاذ اليه الا اذا انعمنا النظر في العناصر الحسية لهذه الصورة ، وربطناها بحقائق بيئتها المادية وظروفها الاجتماعية . المعنى الرمزي في ذاته ليست له قيمة في عالم الشعر وعالم الفن عامة . انما قيمته الشعرية او الفنية هي في الوسائل الجزئية التفصيلية المعينة التي استخدمها الفنان لتحقيق معناه الرمزي. وهذه الوسائل كما قلنا مرتبطة اشد ارتباط بما يراه الشاعر ويحسه في بيئته ومجتمعه ، وان كان التكوين النفسي المختلف لكل شاعر يجعله يركب هذه العناصر تركيبا مختلفا ، وهو ما نسميه « خياله » الشعري الخاص .

لكن الدكتور ناصف في كتابه يصر على النظر في الصور الشعرية نظرا مجردا يهمل تفاصيلها الحسية ، ويقفز في عجلة الى مغزاها الرمزي ، او ما يعتقد هو انه مغزاها الرمزي . والنتيجة المحتومة لهذا

الفصم بين المدلول الحسي والدلالة الرمزية هي انه كثيرا ما يخطىء المعنى الصحيح ، فينسب الى الصورة رمزا يتنافى مع مدلولها الحسي، فمن المستحيل ان يتولد منها ، وقد ضربنا على هذا امثلة من رموزه في المقالة الماضية . وحتى حين ينسب الى الصورة معنى رمزيا لا يتنافى معها ، فانه لا يفيد قارئه شيئا ، لانه اذ أهمل النظر في الوسائل التفصيلية الدقيقة التي استخدمها الشاعر ، ولم يعن بتحقيق عناصرها وجزئياتها وطريقة تشكيلها وصياغتها ، قد طلق الوظيفة الحقيقية للنقد الادبي . فليس النقد الادبي دروسا في الفلسفة ، وليس مواعظ تستخرج العبر ، وليس تمرينات على حل المعميات الغيبية وفك الطلاسم الاسطورية ، انما هو دراسة دقيقة لحالة الشاعر الوجدانية ، وتمحيص مسهب لوسائله اللفظية والتركيبية التي استخدمها للتعبير عن حالته وتوصيلها الى متلقي شعره ، فلا يكفي في النقد الادبي ان يقال ان هذه القصيدة تعبر عن مشكلة الزمن والفناء ، او صراع الحياة مع الموت ، او العبث بالقوة والعبث بحياة الانسان ، أو مأساة سقوط البطل ، او الشيب ودنو الاجل ، او الفرار من قبضة عنصر مجهول ، او قوى الشر الغامضة المسلطة على الانسان . وهذا كل ما يتبرع المؤلف بقوله لقرائه تعليقا على المقطوعات الشعرية التي يرويها .

قول المؤلف ان كل صورة قيمة ايا كانت تستند الى رمز ، يكون اقرب الى الصحة لو عكسناه فقلنا : ان كل رمز قيم في الشعر يستند الى صورة ، فطريقته الشعرية الصحيحة للوصول الينا هي من خلال الصورة بدقائق تفاصيلها وجزئياتها المرتبطة ببيئة الشاعر ومجتمعه وحياته الخاصة . فاذا أهمل المؤلف هذه العناصر فاي فائدة نستفيدها منه ؟ بل هو يحيل الشعر حين يفرغه من وسائله المجسمة الى تقريرات باهتة لا تزيد قيمة على الحكم السوقية المبتذلة ، ويحيل الدراسة الادبية الى تخمين ذهني محض في حل الالغاز الفكرية ، أو ما يسميه هو « فض الرموز » .

انظر مثلا في تعليقه على بيت زهير الرائع المشهور :

صحا القلب عن سلمى واقصر باطله وعري افراس الصبا ورواحله

يقول ان الفرس « رمز لاشياء كثيرة منها الصبا ودواعيه » ، ثم يقول « ولكن انظر في تعرية الافراس هذه نجد ان الفرس ، كالناقة ، اصبح يشارك في التعبير عن الشيب ودنو الاجل » (ص ٢٥٢) . هذا هروب من الوظيفة الصحيحة للدراسة الادبية ، وهي تحقيق الصورة الجيدة التي كونها زهير لينقل بها الى متلقي شعره حالته الوجدانية التي شعر بها حين واجهته هذه الحقيقة الشخصية ، حقيقة انه قد هرم وضعفت قدرته على ارتياد الملذات التي كان ينعم بها في شرخ شبابه . لسنا نعني بتحقيق الصورة مجرد ما يقوله البلاغيون في البيت حين يدرسون الاستعارة ويسمونها باسمها الاصطلاحي ويختلفون فيه ، بل نريد من الناقد الادبي أن يسأل نفسه عن سر اختيار زهير لهذا التعبير المعين الذي اختاره . لماذا ذكر الافراس والرواحل بالذات ، ولماذا ذكرهما كليهما ولم يقتصر على احدهما ؟

لا نجد الجواب على هذا السؤال في ادعاء المؤلف ان الفرس او الناقة صار كل منهما رمزا الى ما يدعيه له من دلالات رمزية كثيرة متعددة ، وادعائه ان « كل الحياة في جوف الفرس والناقة » (ص٢٥٢)، بل نجده اذا تذكرنا هذه الحقيقة البسيطة : انهما كانا وسيلتي الانتقال (او المواصلات) في تلك البيئة والعصر ، ثم تذكرنا الفرق او الفروق المتعددة بينهما — وهي فروق لا يذكرها المؤلف ابدا ، لانهما لديه يستويان في الرمز — فالحصان كان اسرع من الناقة في المسافات القصيرة ، لكنه لا يماثلها قدرة على تحمل السفر الطويل المتصل ، لانه اقل صبرا على الجوع والعطش . وركوب الحصان كان اكبر راحة من ركوب الناقة بمشيتها المضطربة . والحصان كان اغلى كثيرا من الناقة واكثر تكاليف وادل على غنى صاحبه ، لذلك كان — ولا يزال في الصحراء العربية — لا يملكه الا اثرياء القوم وساداتهم ، وهؤلاء انفسهم لا يركبونه في السفر العادي ، بل يخصصونه لاحدى مناسبتين ، اما للقتال ، واما للتباهي بركوبه في الاحتفالات المهمة . اذا عرفنا وتذكرنا هذه الحقائق المادية والاجتماعية ادركنا سبب اختيار الشاعر لصورته ونفذنا الى ما فيها من مرارة وتهكم على نفسه ، فتعبيره مواز لقول احدنا في عصرنا الحديث وبيئتنا المدنية : لقد شبت وانصرفت عن المراقص والكباريهات فلم اعد اركب اليها تاكسي ولا اتوبيس !

وانظر الان في بيت اخر مشهور لزهير :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطىء يعمر فيهرم

يقول عنه المؤلف « هذه المنايا عشواء ، ومع ذلك فالمفارقة تنضح من قلب هذا البيت . فالذي عمر وهرم ستصيبه المنايا ايضا . وما يزال قارىء البيت حائرا يقول عشواء بصيرة معا . ومثل هذا التناقض في الشعر سائغ » (ص ٢٨٤) . ليس هذا هو معنى البيت بتاتا ، وزهير لا يقصد هذه « المفارقة » التي توهمها المؤلف . لا يقصد ان يقول ان الذي يعمر ويهرم سيموت ايضا ، فسيان ان يموت المرء في شبابه وفي هرمه ، بل يقصد بلا شك ان اختلاف الحظوظ بين قصر العمر وطوله هو محض صدفة لا نفهم لها نحن البشر حكمة ولا نرى فيها نسقا او نظاما او عدلا ، فقد يموت في شبابه أكبر الناس فضلا وأجدرهم بطول العمر ، وقد يعمر الأمهم واقلهم خيرا للمجتمع . ولو قال زهير هذا المعنى بمثل العبارات التي شرحناه بها لما زاد على النثر العادي ، لكنه صور معناه صورة عظيمة الاهمية لسامعيه البدو قوية الاثارة لهم ، فهم يعرفون ان الناقة العشواء تمضي في الليل فتخبط بيديها في كل ناحية دون تبصر ، فقد تصيب الصديق وتخطىء العدو ، وقد تطأ صاحبها نفسه وهو نائم فتؤذيه او تقتله ، او تقتل طفلا عزيزا له ، وقد تحطم الماعون او تهريق القعب . هكذا نرى مرة اخرى كيف تخير الشاعر صورة مستمدة من صميم بيئته وواقع تجربته وتجربة قومه ، فاستطاع بها ان يثير في نفوسهم نظير المشاعر التي استولت عليه . ومن هذا النوع ايضا تصوير طرفة لحتم الموت تصويرا مستمدا

لعمرك ان الموت ما اخطأ الفتى لكالطول المرخي وثنياه باليد

من صميم بيئته البدوية فهو لسامعيه قوي الاثارة :

تخلص المؤلف ايضا من واجبه النقدي حين روى ابيات زهير في تصوير هول الحرب وضررها البليغ ، فاكتفى بأن يقول « اصبحت الناقة حيوانا اسطوريا يلجأ اليه الشعراء في التعبير عن قوى الشر الغامضة المسلطة على الانسان او قوى الموت » (ص ٢٥١) . أي فائدة لنا في ان يقول لنا هذا الكلام دون ان يحلل الصور المركبة المخيفة التي رسمها زهير ودون ان يربطها بحقائق عصرها وعادات الحيوان الحقيقي المحسوس المسمى الناقة حتى يزيد من مقدرتنا على تخيل مدى ارهابها. لكن استمع الان الى ما يقول حين يروي بعض أبيات النابغة في مطولته الدالية في وصف الاطلال ، يقول « النابغة لا يعنيه عاطفة ذاتية ، ولا ينسب بامرأة ، ولا يعنيه ان يصور حبا . وانما يعنيه الزمن او الفناء الذي اخنى على دار مية بالعلياء والسند » (ص ٢٧٠) . هذا من اعاجيب الادعاءات . بل النابغة تعنيه العاطفة الذاتية اول شيء تعنيه المرأة الحقيقيه المجسمة ، وتعنيه كل الاشياء الحسية المتعددة التي صورها في ابياته تصويرا مفصلا دقيقا ، ويعنيه من هذا كله اثره على عاطفه وموقعه من وجدانه . فان استطاع شعره أن يتعدى هذه الجزئيات وان يعطينا معنى يزيد عليها فانما استطاع ذلك من خلال رؤيته العميقة لهذه الجزئيات المجسمة وحدها . والا ففيم يختلف عن فيلسوف يفكر في مشكلة الزمن والفناء تفكيرا ذهنيا محضا ، وفيم يختلف عن عالم يصف ويسجل منظر ديار مهجورة وصفا موضوعيا محايدا ؟

ثم انظر فيما يقوله في ابيات امرىء القيس التي يصور بها العاصفة ذات البرق والمطر والسيل تصويرا عنيفا نباضا (ص ٢٥٩ — ٢٦٤) . فكل ما يرى فيها ان امرأ القيس يحاول الفرار من قبضة عنصر مجهول ويعجز عن مواجهة هذه المشكلة ، وان المطر كأي رمز اساسي معقد الجوانب ، فقد اقترن بالحياة وكان مرادفا لهزيمة الموت ، فادى بذلك دورا مزدوجا في الشعر الجاهلي . اما الصور الدقيقة النافذة الاخاذة التي يستخدمها امرؤ القيس في توصيل انفعاله الطاغي المهتز ، فهي لا تفوز منه باكثر من تلخيص مختزل لمعانيها العامة . وانظر كيف اوقعه

تعجله واسراعه الى الرمز في اخطاء معنى الشطر الاول « أصاح ترى برقا اريك وميضه » . اذ يقول ان امرأ القيس لعجزه عن مواجهة مشكلة العنصر المجهول « يلتمس من صاحبه ان يساعده في رؤية البرق » . وهذا عكس تام لقول امرىء القيس . فامرؤ القيس لا يلتمس من صاحبه ان يساعده على رؤية البرق ، بل يريد هو ان يعين صاحبه على ان يراه رؤية دقيقة متغلغلة . فهو يقول له انت ترى البرق ، لكنك تراه رؤيا عادية سطحية ، دعني اذن اريكه رؤية عميقة نافذة بمقدرتي الشعرية حتى يضطرب له كيانك مثل اضطرابي القوي الجياش . ثم يمضي في اعطاء صور اذا امعنا النظر فيها ، وفتحنا قلوبنا للمشاعر الزاخرة التي تكشفها ، انتهينا بلا شك الى قبول دعواه والشكران العميق له أن زاد من احساساتنا شحذا ومن وجداننا عمقا وغنى . لكن المؤلف يختزل « معاني » تلك الابيات الاحدى عشرة في اقل من صفحتين، فكيف يستطيع ان يوفيها حقها ؟

هذا كل ما يفعله هذا المؤلف الذي ينبه قارئه مرارا الى أن الشعر « نشاط لغوي » ، والذي يؤاخذ النقاد على انهم لم يحتفلوا الاحتفال الكافي بدراسة لغة الشعر ، لكن كل ما يعنيه من هذا النشاط هو رموزه الاسطورية ، وهذه يستطيع أن يذكرها في بضعة اسطر . هو يروي ابيات زهير العشرين في قصة الصيد من لاميته « عفا القلب عن سلمى واقصر باطله » ، فلا يعطي لها الا شروحا لغوية مقتضبة اقتضابا مخلا في هوامشه ، ثم يكتفي بالتعليق عليها بصفحة واحدة من صفحاته القصيرة تتكون من خمسة عشر سطرا ، يقول فيها « وحينما نقرأ هذا الطر ونأخذ شئون القصيدة مأخذا رمزيا يتبين لنا ... » كذا وكذا (ص ٢٧٨) . هل نحتاج الى ان نقول مرة اخرى انه كان ينبغي عليه قبل ان يأخذها مأخذا رمزيا ان يأخذها مأخذا حسيا دقيقا ووجدانيا عميقا وان يحلل وسائلها التصويرية تحليلا مفصلا، فمن هذه وحدها يستطيع ان يصل الى رمزه ان كان لرمزه وجود ؟ والغريب انني حين درست هذه الابيات في كتابي القادم في دراسة الشعر الجاهلي، وكان مقصدي مقصدا متواضعا جدا هو ان احلل وسائل زهير الادائية في نقل انفعالاته وخواطره عن الطبيعة والحصان والناس وحمار الوحش وأتنه ، ولم يكن هدفي ان احلق في سماء الرمز الرفيعة ، احتاجت مني تلك الابيات لتحقيق ذلك المقصد المحدود الى اكثر من عشرين صفحة تتكون كل منها من سبعة وعشرين سطرا .

ما الذي ينتهي اليه منهج المؤلف في عزل الرموز عن اصولها الحسية وعزلها عن حقائقها الحيوية ؟ هو ينتهي الى ان يجعلها كلها جميعا باهتة فارغة باردة . فعلى منهجه يستوي ان يصور الشاعر حصانا او ناقة او ثورا او بقرة او حمارا وحشيا . كلها تستوي وتختلط وتمحي خصائصها الجسمية والنفسية وميزات مساكنها وعاداتها في الطعام واللعب والعراك والمشي والعدو ، وما لكل منها من أحداث محددة ومشكلات ومآزق معينة وطرق خاصة في مواجهة تلك المشكلات ومحاولة النجاة من تلك المآزق ، لانها كلها جميعا لم تصر اكثر من الرمز المدعى . وهذا ما يشعر به المؤلف نفسه فيقول « زهير ينتقل من وصف الناقة الى بقرة وحشية . لنلاحظ ان زهيرا ما يزال يقف موقفا موحدا ، وان البقر الوحشية والناقة والانسان شيء واحد في مثل هذا السياق » (ص ٢٨٢) . احق انها جميعا شيء واحد في مثل هذا السياق امام نظرة الشاعر ، ام ترى الحقيقة انها شيء واحد امام نظرة الباحث الذي لا يفتش الا عن الرمز ؟ لكن المؤلف نفسه ينتبه فجأة الى الاعتراض القوي على هذه النظرة ، فيقول « وقد يسأل القارىء هنا : اذا كانت البقرة والناقة شيئا واحدا فلماذا يعنى الشاعر نفسه اذن في وصف البقرة والاستطراد الى احوالها . والحقيقة ان الشاعر من خلال ما اصطلحنا على تسميته تشبيها واستطرادا يؤلف مستويين من المعنى . احد المستويين مستكن في اعماق النفس والثاني يطفو على سطح الشعور . احد المستويين ينافس الاخر » (ص ٢٨٤) . هذا الكلام على جانب كبير من الصحة ، لكن المؤلف يصل به الى نتيجة خاطئة حين يقول ان احد المستويين ينافس الاخر ، بل هما يتعاونان ويتداخلان ويقود احدهما الى الاخر ، ولا سبيل للشاعر كشاعر الى اعمقهما الا بالامساك باظهرهما والعناية بتفاصيله عناية يبلغ من دقتها ونفاذها انها تتغلغل به الى المستوى الاعمق . هذه وسيلته الوحيدة كشاعر ، وهذه وسيلتنا الوحيدة كقراء للشعر ، ووظيفة الناقد الادبي هي ان يعيننا على هذا التغلغل بتدقيق النظر في التفاصيل الحسية المجسمة والعاطفية المثقة التي استخدمها الشاعر . ولهذا السبب لا غيره يعدد الشاعر في موضوع تصويره بين ناقة وحصان وبقرة وحمار، لان كلا منها يعنيه في ذاته هو ، في تفاصيله الخاصة المستقلة ، ولانه يتعاطف تعاطفا قويا مع كل في مشكلاته ومآزقه المتميزة ، وهذه كما قلنا وكررنا وسيلته الوحيدة لابلاغ رسالته الشعرية والنفاذ من الخاص الى العام ومن الجزئي الى الكلي .

يقول المؤلف تعليقا على تصوير ابي خراش الهذلي للمرقبة التي اعتلاها فوق الجبل « قد يقول الباحث أن هذا وصف واقعي، وتفصيلات حقيقية . ولكن من الممكن ان تكون التفصيلات الواقعية ذات معنى كامن يعطيها خصبا وثراء » (ص ٣٠٣) . هذا ممكن حقا ، لكن الوصول الى هذا المعنى الكامن لا يكون باهمال هذا الوصف الواقعي والتفصيلات الحقيقية والخلوص منها خلوصا متعجلا ، بل يكون باتقان دراستها هي، وهذا عملك ووظيفتك ايها الناقد الادبي الذي يرشدنا كيف ندرس الادب العربي .

لا بد ان نكتفي بما قدمنا من امثلة ، فالمجال لا يتسع لاكثر منها ، وعسى ان يكون فيها كفاية التدليل . لكننا الان نسأل : لماذا يهمل الدكتور ناصف وظيفته الصحيحة كناقد ادبي ؟ ليس السبب مجرد كسل منه ، فهو من انشط مدرسي الادب واكثرهم جدا واخلاصا . وليس السبب بالضرورة عجزا طبيعيا عن الاستجابة للادب والتأثر به والاهتزاز له . لكن الدكتور ناصف قد آمن بالمذهب الجمالي الى حد التعصب ، وهذا المذهب يحرم عليه ان يستجيب للادب استجابة عاطفية، ويضطرب به اضطرابا وجدانيا ، ويحرم عليه ان يرى فيه علاقة بتجربة واقعية او مشكلة حقيقية او عاطفة صادقة ثارت بنفس الشاعر ، ويحتم عليه ان ينظر اليه باعتبار انه نشاط لغوي استاطيقي معزول عن كل مؤثر خارجي ومعزول عن نفس الشاعر ايضا ، نشاط لغوي لا يهدف به الشاعر الى اكثر من قيم جمالية معزولة مستقلة عن جميع النشاطات الاخرى في الحياة ، قيم تطلب لذاتها ويحكم عليها بمقاييس مستمدة منها هي . ومن هنا يحتقر ان يبحث الباحث في علاقات الادب بعناصر بيئته المادية وظروف مجتمعه المعاشية ومشكلات صاحبه الحيوية والنفسانية . ويحتقر ان يعنى ناقد الادب بدراسة اوصافه الواقعية وتفصيلاته الحقيقية وتصويراته الحسية المجسمة . اما ان احتقاره هذا مخلص فامر لا شك فيه ، والدليل عليه قوله الغاضب « ما يجوز لنا ان نقف باستخفاف قائلين لقد كان الشاعر الجاهلي دقيق النظر حاد الملاحظة » (ص ٢٧٣) . هو اذن يعتقد ان من الاستخفاف بالشاعر الجاهلي أن يقال هذا ، ويعتقد ان الهدف الاسمى والانبل للنقد ان يبحث عن الدلالات الرمزية العالية البعيدة والقيم الجمالية الرفيعة المعزولة في علياء عالم الغيب الاسطوري او فوق قمة جبل الاوليمب . لكن اي استخفاف بالشاعر الجاهلي ان نقول هذا القول ؟ نحن لا نقف امام دقة نظره وحدة ملاحظته باستخفاف ، بل باكبار واجلال ورهبة ، لاننا نعتقد ان هذه هي الرسالة الكبرى للشاعر في حياتنا الانسانية ، ان يعيننا بدقة نظره وحدة ملاحظته على ان نزداد ادراكا للعالم من حولنا ونزداد بصيرة بما في نفوسنا . ووسيلة الشاعر الوحيدة الى زيادة هذا الادراك وهذه البصيرة هي عن طريق حواسه ، فيجب لذلك ان تكون دقيقة حادة ، حتى نكتسب منها تدقيقا وتحديدا لحواسنا كلها ، من بصر وسمع ولمس وذوق وشم . فمن طريق هذه الحواس وحدها قد يستطيع الشعر - كشعر - ان يوصلنا الى مدركات اعلى .

حين قلت ان هذه هي رسالة الشعر الكبرى ، فانني لم اعن الشعر العربي وحده ، بل عنيت الشعر كله ، عربيا واوروبيا ، شرقيا وغربيا . وهذا ادعاء سينكره الدكتور ناصف انكارا شديدا بطبيعة الحال، ولكنه

هو ما يقرره معظم النقاد الغربيين انفسهم ، الا ان المأساة هي ان الدكتور ناصف في قراءاته في النقد الغربي وقع تحت سلطان مدرسة بعينها ، فلم يؤمن الا بمذهبها ، واخذه من اشد اجنحة هذه المدرسة اسرافا وتعصبا ، فلم يدرك أن ما تدعيه هذه المدرسة يرفضه سائر النقاد . فان اراد الدليل على ما ازعم فسأقدم له الدليل من كلام احد النقاد الغربيين ، ولن اقدم هذا الكلام بترجمتي ، بل بترجمة مترجم آخر ، حتى لا اسمح لنفسي بمجال لتحيير الالفاظ العربية ، عامدا او ساهيا ، بحيث تنسجم مع رأيي الذي قدمته . فالى الدكتور ناصف هذه السطور للكاتبة الانجليزية المعاصرة اليزابث درو ، من كتاب لها عن مهم الشعر وتقديره (1) :

((ان الشعر يشيع الحياة في الانسان ، او كما قال ييتس ((انه دم وخيال وفكر يتدفق معا)) ، ويقول ايضا ((انه يدفعنا لنلمس العالم ونتذوقه ونسمعه ونراه ، ويعلمنا كيف ننصرف عن كل ما هو من نتائج العقل وحده ، بل عن كل شيء ليس نافورة تنفجر من كل آمال الجسم وذكرياته واحاسيسه)) . حتى استعماله لكلمتي تتدفق وتنفجر يصور الحماسة والاندفاع في عملية الخلق الفني . وتنبثق نافورة الشعر من الجسم ، ومهما تكن فيه من خواص سحرية او روحانية ، لا يمكن ان نفصلها عن الحواس . ان اللغة نفسها وسيط حسي ، وهي تخلق جسما جديدا ماديا لوعي الشاعر ، ولكن بالاضافة الى ذلك فان عالم الحواس وعالم الفكر الداخلي والعاطفة لا ينفصلان لدى الشاعر ، ففي الفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين .)) انتهى اقتباسنا من كلام الكاتبة بالفاظ المترجم .

لكن اليزابث درو قد كتبت هذه السطور خاصة وتخيرت كل جملة منها لترد على كتاب الدكتور ناصف! فهل يكون لها اثر في كبح جماحه وتصحيح موقفه ، او تحمله على الاقل على ان يتجه الى النوع الآخر من كتب النقد الغربي ، ليرى وجهة النظر الاخرى ؟

٦ ـ هل نبحث عن الصدق ؟

مهما يكن من رأينا في النظرية الجمالية المجردة التي اختارها الدكتور ناصف فاننا نسلم له بفضيلة الشجاعة . فهو حين يسير مع هذه النظرية الى نهايتها فنبلغ مصيرها المحتوم لا يفزع ولا يتزعزع ، بل يتقبله بثبات يحسد عليه . والمصير المحتوم هو ما وصل اليه في فصله السادس ((هل نبحث عن الصدق ؟)) ، وهو الرفض البات لشرط الصدق في الادب والقول بعدم جدوى البحث عنه !

هذا مصير لا ندهش له بطبيعة الحال ، فما دام المذهب الجمالي يقتضي عزل الفن عن كل متطلبات الحياة وظروف المجتمع ومشكلات النفس ، واعتبار الفن كيانا قائما بذاته له قوانينه الخاصة ومنطقه الداخلي الذي لا يتأثر بأي عوامل خارجية ، لا يعود هناك لزوم للبحث في مدى تصويره للناس الاحياء وحقيقة احوالهم وخواطرهم ومشاعرهم وعلاقاتهم ومخاوفهم وآمالهم وازماتهم . هكذا يريد المؤلف ان يضيع علينا كل ثمرات الجهد المضني الذي بذله نقادنا الرواد من امثال العقاد وطه حسين في انقاذنا من الذوق الكاذب ، وفي محاربة القولة الخبيثة ((اعذب الشعر اكذبه)) ، وفي انضاج ذوقنا الادبي بحيث يميز بين الصحيح والزائف من الشعر ، وبين المطبوع والمتكلف ، وبين الجمال الصادق والبهرج الخداع . وفي حملنا على ان نتطلب من الشاعر اول كل شيء ان يكون صادقا في احاسيسه التي يزعمها . لكن دعنا ننظر كيف استطاع المؤلف أن يقنع نفسه وكيف يحاول ان يقنع قراءه بعدم اشتراط الصدق في الادب . نجده قد بنى هذا الاقتناع ومحاولة الاقناع على احتجاجات متعددة .

اولها انه يبسط تبسيطا شديدا مفهوم الصدق في الادب ، حتى يجعله مرادفا للمطابقة الحرفية ، ويخليه من التعقيدات الكثيرة التي يعنى النقاد بشرحها ، والتي تنشأ من اننا في الادب لا نطلع على مجرد انعكاس آلي للعالم الخارجي ، بل نطلع على صورته كما رآها الاديب ممزوجة بعاطفته ورغباته ، كما تقدم شرحه في هذه المناقشة ، وكما شرحت تفصيلا في كتابي ((عنصر الصدق في الادب)) ، وهو كتاب يشير اليه المؤلف ، لكن يبدو انه لم ينفع شيئا في توضيح مفهوم الصدق الفني او اقناعه بضرورته في الادب .

ثانيها انه ينسى ان الصدق ـ كما شرحت ايضا في كتابي المذكور ـ ليس كل شيء يطلب في الادب ، بل هو المطلب الاول او الشرط البدائي ، فاذا تحقق مضينا ننظر في الانتاج لنرى هل يحقق شروطا اخرى بعدها ضرورية ، فان تخلفت فيه قبلناه كانتاج ادبي والا عددناه فاخرجناه عن دائرة الادب مهما يكن من صدقه . اذا كنت املك منسوجا بقالة واردت ان استخدم فيه بائعا فانني اشترط فيه اولا الامانة والاخلاص ، فاذا وجد فيه هذا الشرط نظرت في مؤهلاته ومدى حذقه بالمهنة ، لكن من الواضح ان هذه لن تنفعني سيما اذا كان في مهنته خائنا غشاشا ، لانه في هذه الحالة سيسبب لي خسارة كبيرة وربما يخرب بيتي .

ثالثها انه يستغل الاخطاء التي وقع فيها بعض النقاد في تطبيق مقياس الصدق ، كما فعل المازني في دراسة بشار وكما فعل استاذنا الدكتور طه حسين ايضا ، حين حكم على بشار بانه ما دام كاذبا في حياته فلا بد ان يكون كاذبا في فنه . وهو خطأ نافسه في دراستي لبشار ، وتفصل الدكتور ناصف (ص ٣١٠ ـ ٣١٢) بتلخيص مناقشتي هذه . لكنه لم يقف ليرى ان خطأ بعض النقاد في تطبيق مقياس الصدق لا يدين هذا المقياس نفسه اذا استعمل استعمالا صحيحا . كذلك يقول ((اهتم الباحثون باخبار الشاعر ، وظنوا انها تؤلف مادة خصبة لفهم شعره)) (ص ٣١٣) . لا شك ان بعضهم اخطأوا ولم يحتاطوا في تطبيق اخبار الشاعر على شعره ، لكن ليس معنى هذا الا نهتم باخباره كما يدعونا المؤلف والا نظن ان منها ما يؤلف فعلا مادة خصبة جدا تساعدنا على فهم شعره . ولو عني الدكتور ناصف بدراسة عدد من البحوث التي كتبت في الانجليزية حول شعراء معينين ـ ولم يكتف في قراءاته الانجليزية بدراسة كتب مقاييس النقد وفلسفة الجمال ـ لرأى كيف يتم هذا ، وكيف يستعين الباحثون على فهم القصيدة بوضعها في مرحلتها المعينة من حياة الشاعر وربطها بتطوره النفسي والثقافي وعلاقاته الاجتماعية والشخصية بالرجال والنساء الذين عرفهم وصاحبهم .

رابعها انه في دفاعه عن الشعراء المتكلفين ومحاولته اقناعنا بأن نلغي كل تمييز بين شعراء التكلف وشعراء الطبع ، يذكرنا (ص ٣١٥) بأن الفن يحتاج دائما الى صنعة . وهي حقيقة سنذكرها جيدا ، لكننا نميز بين الصنعة المشروعة التي نقبلها في الفن ، بل يحتاج اليها الفن حاجة لا مناص منها ليؤدي رسالته الفنية ، وهذه هي الصنعة التي تزيد من قدرتنا على تمثل شعوره المشحوذ ونظرته المركزة ، وبين الصنعة الكاذبة التي تطلب لذاتها وتقوم حائلا صفيقا يلهينا ببرقشته عما قد يكون وراءه من فقر المضمون ، فصاحبها لا يتخذها الا ليحجب ما وراءها من خواء ويموه ما وراءها من عواطف زائفة ومشاعر مفتعلة . وهذا ايضا موضوع قد شرحته في دراستي لعنصر الصدق في الادب واعطيت عليه الامثلة ، لكنه شرح لم يفد المؤلف شيئا فيما يبدو .

والآن نعطي بضعة امثلة على مناقشته للنقاد الذين اولوا اهمية لعنصر الصدق . فهو (ص ٣١٤) لا يرى من حقنا ان نسأل هل كان الشاعر صادقا مخلصا في مدحه وهجائه ورثائه وحبه ووصفه وشكواه للزمان ـ فهذا السؤال في نظره لا يفيدنا شيئا فيجب الا نهتم به . ويعيب على استاذنا المرحوم احمد امين (ص ٣١٥) انه قدم لديوان اسماعيل صبري بمقدمة يشيد فيها بغزل صبري وحبه لانه ارسل فيه ذوب قلبه ، فالمؤلف اذن لا يهمه في الشعر ان يرسل فيه صاحبه ذوب قلبه او ان يكون حبه كاذبا وغزله مصطنعا زائفا لم يصدر عن شعور

ـ التتمة على الصفحة ٥٦ ـ

(1) ((الشعر كيف نفهمه ونتذوقه)) ، ترجمة الدكتور محمد ابراهيم الشاوش ، بيروت ، سنة ١٩٦١ ، ص ٣٩ .

نحو النـــور ...

بقلم عبد الحق فاضل

تلك المأثرة البابلية ــ ملحمة قلقامش ــ التي الفها عبقري مجهول، حوالي القرن العشرين ــ قبل الميلاد ــ تعد احدى فمم الادب البشري ، وام الملاحم العالمية المشهورة ، لا من حيث القدم وحسب ولكن من حيث المادة والمعاني ايضا . وتلك حقيقة يجهلها اكثر القراء ، وقد آن ان يعرفوها كما عرفها الغربيون وكتبوا عنها .

والى جانب ما يدهشنا فيها من تحليقات فنية وذهنية سامقة ، نجد في اسلوبها بدائية محببة كانت تقليدية في الادب البابلي الـذي شاع وعمت طريقته في العالم القديم ، وظهر اثره في كبريات المآثر .

ومن مظاهر هذه البدائية التكرار بقصد الاستمتاع بمعنى الكلمة او الجملة ، وتذوق رنينها ، كما يفعل المفنون .. مما صار يحتذيه بعض انصار المذاهب الحديثة في الادب .

وقد تولينا (تلحين) هذه السمفونية البابلية ، نعني نظمناهـا شعرا ، حافظنا فيه على اسلوبها وفنيتها الملحمية وكل معانيها ، مـع اضافة لمسات قليلة ، مستمدة من معاني الملحمة نفسها وروحها ، تعميقا لبعض الخطوط او تقوية لبعض الظلال والالوان .

وليست المقطوعتان التاليتان من اعلى ما في الملحمة مـــن تحليقات في الفكر او فلسفة الحياة ، وانما اقتطفناهما لانهما تؤلفان وحدة رمزية، لها مغزاها الذي يمكننا ان نعطيه عنوان : « نحو النور » .

كان قلقامش يبحث عن الحياة الخالدة ، فسار الى جده (اوتا ــ نفيشتيم) « Uta nafishtim » ــ نوح ــ الذي نجا من الطـوفان فوهبه الالهة خلود الحياة ، ليسأله ــ قلقامش ــ كيف ينال الحيـاة الخالدة هو الاخر . فلقي في طريقه اهوالا منها « البشر العقارب » الذين يأتيك فيما يلي خبرهم ، والذين يرمز بهم المؤلف الى شيء لم يهتد الباحثون بعد الى الكشف عن حقيقته ، ونحسبه كان معروفا لدى مواطنيه فلم يجد حاجة لايضاحه .

ويبلغ التذوق الموسيقي الاوج من الملحمة في المقطوعة الثانية التي جعلنا عنوانها : « طـريق الشمس » ، وهـــو بساعاته الاثنتي عشرة المضاعفة (١) ، طريق يملأ مسالكه الظلام . وقد لاح لنا من الظلام وعدد الساعات أن الساحر البابلي يرمز بهذا الطريق الى « الليل » . واذا به يجعل الزمان (الليل) مكانا (طريقا) للسفر والانتظار معا .

وباسلوب التكرار يلحن لنا شاعرنا المجهول هذه المقطوعة ــ طريق الشمس ــ فاذا بها اشبه بموسيقى « المسيرة » (المارش) المدوية المثيرة . فنرجو حين يصل اليها القارىء ان يتلوها بشيء من التأكيد على الوزن ليستمتع بانغامها المختلطة بقرع الطبول وصفقات الصنوج.

ولهذه المعزوفة ــ عدا قيمتها المسيرية ــ قيمتها الرمزية العالية ، المزدوجة : اقتحام الخطر في سبيل الهدف اولا ، والظلام المؤدي الى النور ثانيا . وهما مغزيان متقاربان لكنهما مختلفان ، يتجلى الاول في « البشر العقارب » والثاني في « طريق الشمس » . مغزيان تهـافت عليهما الادباء منذ القديم ، وما يزال فناننا البابلي متفوقا .

ونظن أن براعته في استغلال المقطوعة الثانية على الاخص لرمزيته الزمكانية ، تؤهله لان يتلقى برقيات التهنئة والحسد حتى من كبـار الادباء المعاصرين ، في القرن العشرين ــ نعني بعد الميلاد :

(١) الساعة المضاعفة باصطلاح البابليين تساوي قرابة احد عشـر كيلومترا .

البشر العقارب

.. وسار قلقامش حتى جاء يوما جبلا مهيبا
وكان هذا جبلا
يدعونه التوأم (ماشو)
فعندما ابصره
اكبره
قلقاشو
ماشو الذي يحرس للشمس الشروق والغروبا
كل صباح ومساء
منكبه ..
يعلو الى سمك السماء
وصدره ..
يغوص حتى العالم السفلي في الغياهب
يحرس بابه العظيم (البشر العقارب)
منظرهم :
يبتعث الرهبة في الاوصال
لحاظهم :
موت بلا امهال
لهم جلال مرعب
يطغى على الجبال !
الحارسون الشمس كل مشرق ومغرب
فحينما رآهمو
قلقامش اصفر من الهلع
لكنه شجع نفسه
وصار يدنو منهمو
يغالب الفزع
مجترئا
يرفع صدره ورأسه
حتى غدا امامهم
يسير في تبختر !
اذذاك نادى الرجل العقرب زوجته
قال لها منبئا :
« يا هذه ، جيئي انظري !
ان الفتى الذي اتانا جسمه
من معدن الالوهه ! »
فاقبلت زوجته ، وحدقت مشدوهه
قالت تجيبه : « اراني قد عرفت خلقته
هذا الذي ثلثاه رب ثلثه الاخر انسان ! .. »
وجعلت تلحظه
فاحصة خلقته
باعجب الالحاظ
.. ثم دعاه الرجل العقرب فاتحا فمه
قال مخاطبا سليل الارباب
بهذه الالفاظ :
وكلمه
« ما كان اغراك بهذا السفر الجسور

حتى قطعت ذلك الدرب الطويل ، لانني
وجئتني
عبر بحار صعبة العبور ؟
اذكر لي القصد الذي
من اجله
اتيتني ! »
.. فقال قلقامش في الجواب :
« اتيت قاصدا ابي
اوتا ــ نفشتم
لانه اصبح من طائفة الارباب
اريد ان اسأله
عن عقدة الحياة والممات »
.. فقال ذاك الرجل العقرب فاتحا فمه
مخاطبا قلقامش المقدام :
« لم يستطع قبلك انس ان يرى
ذلك ، يا قاشو
ما اجتاز انسان مسارب الجبال ماشو
فانها يملؤها في جوفها الظلام
مدى اثنتي عشرة ساعة مضاعفه
وليس فيها ضياء !
طريقها الالام والاحزان والعناء
ليس يطاق حرها
ليس يطاق قرها
وليس من زاد سوى الحسرة والبكاء ! »
.. اجاب قلقامش : « اني قد عزمت السير في
كل حال :
وان يكن طريقي الاحزان والاوجاع والعناء
في الحر والقر ، وفي الحسرة والبكاء
فافتح لي الساعة باب الجبال ! »
.. ففتح العقرب فاه قائلا يجيبه
« مر اذن ، قلقاشو
ولا تخف !
لقد اذنا لك ان تجتاز ماشو
عساك ان تقطعها ..
سلاسل الجبال ماشو
وتبلغ الهدف !
ثم تعود سالما بك الخطى
ها هو باب الشمس مفتوح امامك .. »

طريق الشمس

استمع الكلام قاشو
وسار مثلما اشار العقرب الانسان
فاجتاز باب الشمسي
ليأسى
وسار في طريقها
رحلة ساعة مضاعفه
كان الظلام دامسا
ولم يكن ضياء
لم يستطع رؤية ما امامهو
او ما وراءهو
.. وسار ساعتين ، ثم اربعا
مضاعفه
كان الظلام دامسا
ولم يكن ضياء
لم ير ما امامهو
او ما وراءهو
ما اكثر الـ
احزان والـ
اوجاع والـ
عناء !
ثم مشى ..
ثلاث ساعات مضاعفه
كان الظلام دامسا
والرعب دامسا
القر كان قارسا
الحر كان حامسا
ولم يكن ضياء !
لم ير ما امامهو
او ما وراءهو
وسار ، سار خمس ساعات مضاعفه
وسار ، سار ست ساعات
مضاعفه
وسبع ساعات مضاعفه
.. ثم مشى ..
ثمان ساعات
مضاعفه
ولم يزل ثم الظلام دامسا
والرعب دامسا
وكان في الحر وفي القر انين وبكاء !
ولم يكن ضياء
يريه ما امامهو
او ما وراءهو
وسار ، ثم سار غير عابىء
بأي شيء صادفه
وبعد سير تسع ساعات مضاعفه
احس بالريح الشماليه
تلطم وجهه طريه
ولم يزل ثم الظلام دامسا
والرعب دامسا
ولم يكن ضياء !
لم يستطع رؤية ما امامهو
او ما وراءهو
.. وسار ، سار عشر ساعات
مضاعفه
.. وبعد احدى عشره
تألق الشمس بدا
من المدى
لعينه المنتظره
.. وبعد ان تسار اثنتي عشرة ساعة مضاعفه
عم الضياء ..

عبد الحق فاضل

الهوية

قصة بقلم محمد عزيز الحبابي

كان مساء يوم الخميس ٧ اكتوبر من سنة ١٩٦٣ مرعدا ممطرا . بعد ان ساد الغرفة سكوت لا تقطعه سوى انفاس متعبة ، وقد غلف الجو ليل زائر لا يبعث على تفاؤل ، صاح « المشلغم » :

ـ يا اخوة !

انتبه الجميع ، واتجهت اكثر من مائة عين الى الرجل الواقف في مؤخر الغرفة ، تعكس وجهه العريض شمعة قصيرة ارهقها الاحتراق حتى بدأت تلامس الارض ، تميل شعلتها ذات اليمين وذات الشمال في تراخ كخطوات متثاقلة لشيخ مريض .

بلع ريقه ، وفتل شاربيه الطويلتين اللتين استحق من اجلهما لقب « المشلغم » ، ثم صاح :

ـ يا رجال !

تسمرت الوجوه نحوه ، وامتدت الاذان ، ولكن الكلمات لم تخرج من فمه ، فكأنها اكبر من حلقومه . ولاول مرة يرى القوم المشلغم مترددا، بل عاجزا عن الكلام . اين نبراته المرعدة ؟

سكوت مخيف .

الجميع يحس بفضول ملح لان يعرف ما سيصدر عن الطود العتيد الذي استطاع ان يبسط سلطته الجسدية والمعنوية ، لا على الغرفة ٧٣ فحسب ، ولكن على مجموع غرف سجن « عين مومن » ، وعلى كل ما ينتمي اليه من سجناء وحراس واداريين .

***

المشلغم من الشاطىء الاطلسي ، من ناحية « دكالة » المشهورة بالقمح الوفير ، والعنب الاسود الغليظ ، وباجسام رجالها الضخمة . ان له جسدا من القالب الكبير : ١٨٠ سنتيمترا طولا ، مع عرض مناسب ، وعضلات كثيفة ، ووزن تجاوز المائة كيلوغرام . كل شيء في هذا الجسد متناغم . اذا تكلم المشلغم تجعدت اسارير جبينه،وجحظت عيناه السوداوان ، وارتخت شدقاه ، وتقلص ذقنه ، وامتدت شفتاه . لصوته دوي يابس . اثنتا عشرة سنة بالسجن (او الديار المقدسة كما يطيب له ان يسميه) اكسبته حنكة في قيادة الرجال ، فانسجم صوته مع صدى الغرف ، واعترف له الحراس والسجناء بامتيازات الاسبقية وبفضائل القوة الجسدية .

لم تمض عليه الا خمسة اعوام بـ (عين مومن) حتى اصبح يتمتع بحصانة المحظوظين ، ينظر اليه بتقدير مقرون بالخوف والغبطة . انه يعرف كم هو قوي البنية ، وقوي العزيمة ، مما يجعله اسد الغرفة : يأمر فيطاع . ولكنه يظهر قواه ويتباهى بها اكثر من ان يستعملها ، اذ قلبه لا يخلو من رأفة . له لسان طويل طليق لا يفتر عن التوبيخ والنقد، ولكنه يمنح الثناء للمستحقين ، تنزل عبارات نقده على الخاطئين كالزمهرير ، فيحنون رؤوسهم وهم صاغرون . اما ذراعاه المفتولتان واصابعه الطويلة فلا تتحرك الا عند الحاجة ، فلطالما كرر : « هؤلاء البشر كدجاج الماء ، بنفخة مني يطير الواحد منهم . فكيف به لو ركلته او ضربته باحدي يدي !؟ ... » .

انه يطاع ويحترم لان للقوة هيبة في نفوس البشر ، فهو قوي بالقوة في ذاتها ، لا لنتائج القوة ، مما اسبغ على قوته شيئا من القداسة ، ومن هنا الجانب الاسطوري في شخصية المشلغم .

***

نعم ، يروى انه مرت عليه فترة بعين مومن كان فيها سليطا اكثر من اللازم ، ومشاغبا ، ولكن ذلك ليس اصيلا في طبعه ، بل طارئا فحسب .

عندما دخل السجن ، كان حلو الكلام ، يقيم صلواته الخمس كل يوم ، ويكثر من الذكر ، حتى اطلق عليه رفاقه اسم « الفقيه » ، ونادوه احيانا بـ « الشيخ » .

بعد اعوام ثلاثة ، صدر عليه الحكم بعشرين سنة سجنا ، وقد كان يطمع في السراح ، فما فتىء يحاول الاقناع ببراءته : لم يقتل ، انه مظلوم ، انه ضحية ...

صدر الحكم فنقل « الفقيه » الى قسم المجرمين ، بعد ان لبث ٣٦ شهرا بقسم الاعتقال المؤقت .

تغيرت حياة « الشيخ » . لم يجد في غرفته الجديدة الا كل اثيم مفتخر يتشدق بما قام به سابقا من مساوىء وموبقات . فالبراءة كلمة عديمة المعنى بين المجرمين المرموقين ، بل يعدونها مسبة في حق ايهم تنسب اليه او ينتسب اليها .

اراد « الفقيه » ان يصلي فاتخذ سخرية :

ـ لا يا سيدنا ! قد اخطأت الطريق : المسجد بقي في البلد ، اما هنا فعالم قد نسيه الله من حسبانه. عد الايام ، وعندما تخرج الى عالم المدنيين المحظوظين ، ادفع لربك صلواته بالجملة !

وزاد ثان :

ـ يا مولانا ! نحن لا نتفاءل بالذكر او بالصلاة : نجعل السبحة في عنق صاحبها حتى يختنق ، ومن صلى ركلناه عند الركوع كي تنطح جبهته الارض ويرى النجوم السبع ... افهمت ؟! ...

ويضيف اخر :

ـ من الخير لك ان تمثل لنا كيف فعلت مع فتيلك حتى نتفرج ، وان تحكي لنا كل سوابقك البطولية ... اننا هنا لا نتسلى الا بماضينا. من لا ماضي له عشرته ملل وضجر . فالمرأة تفتخر برجولة زوجها ، والرجل يفتخر بماضيه ...

***

عبثا حاول صاحبنا ان يعظ القوم ، ولكنه كان في واد ومن يرشدهم في واد . لقد طلبوا منه ان يدعو ربه بأن ينزل عليهم مائدة تدخل من الشباك ، فيها الكافي من السجائر والخبز بالجلجلان والدجاج المقلي بالزيتون الحامض . اذا كانت صلواته مقبولة ، فلا بد أن يستجيب الله دعاءه ... انهم يودون ان ينعموا ، في هذه الدار ، وفي هذا الوقت بالذات الذي يتجرعون فيه الحرمان ... الان ! .. الان ! اه ، الان ! ما شأنهم والغد ؟ اذا لم يتنعموا الان فقدوا الحاسة الجمالية وظهرت لهم ، في الجنة ، الحور العين ، فالخنافس . فاية فائدة في الانتظار ؟ ...

غضب المشلغم في المساء ، كما غضب في الصباح ، وغضب اليوم، كما غضب امس ، ولكن « على من نقرأ زبورك يا داوود ؟ » .

لقد تحالف القوم ضده ، ونبذوه من زمرتهم لا يكلمونه الا بازدراء وسخرية .

***

كانت للفقيه لحية طويلة ، تصاحبه منذ ايام الحرية ، فاخذ

السجناء في البداية يمرون اصابعهم عليها ((تبركا)) ، ثم صاروا يجذبون اطرافها بعنف ، وصاحبنا في حيرة من امره ، يصطنع الابتسام علـه ينقلب على الم العزلة التي فرضوها عليه . فتغير طبعه ، بعـد ان تخلى عن الذكر جهراً ، ثم سرا . احس انه يحيا سجنا مضاعفا : ظلم البيئة قد زج به في معتقل (عين مومن) ، اما سوء اخلاق رفاقه فقد جعله سجين السجناء . ثقلت عليه وحدته ، وظهرت الالام في سلوكه ، وحتى في جسمه :

((اني ميت ولا احد يشيع جثماني الى المقبرة ...

اه . كل ما افعله يعتبرونه مخالفة مني لاعرافهم . فلست من عالمهم حيث يتلهون بكل شيء ، ويحاولون التسلي وتناسي وضعهم ، مما يعينهم على حياة عادية في عالم ليس عاديا . لم اعد من عالمي انا : الايام قد اعطيت اعرافي وعاداتي . من انا لا اني بريء ، والعدالة تعدني قائلا ! انا سجين ، والمسجونون ينبذونني من حظيرتهم . ما زلت مؤمنا ولكني ، منذ شهور ، لا اتدين ... من انا ؟ نعم ، من انا ؟)) .

دمعت عيناه ، وحاول ان ينام .

((يا رب ! لقد غلبت على امري ! ايماني قوي ، ولكن تيار المحيط الذي يعاندني اقوى . بانسك كنت اطمع في جنتك ، ولكنهم القوا بي في جحيم الوحدة . يا لطيف بك استعين ! يا رب الارباب)) .

شخر مرات ، ثم ارتفع صوته من جديد :

((كلما ابتعدت عن العبادات شعرت بانفصام عنيف عن الماضي العزيز ، ولكن جحيمهم لا يطاق . ان بقيت هكذا ، على عتبة عالمهم ، تصدع كياني ... او كنت في زنزانة منفردا لكان ذلك اريح لي ، ولما انسلخت عن الماضي ، عن شخصيتي ... والان ما العمل ؟))

هنا هزه سجين من كتفه بعنف :

ـ الا يكفي الشخير ؟ ان كان لا بد ان تحلم جهاراً ، فاذهب الى المرحاض واتركنا ننام !))

كالعادة ، كتمها المشلغم في نفسه ولم يبدها لهم ، تجنبا لكل تعقيد في القضية . صدمة اخرى اذهبت عنه النوم . فاخذ يفكر :

((هكذا سيتدخلون حتى في احلامي ! ..))

لقد ازفت ساعة الاختيار : المقاومة او الاستسلام التام ... ليس عليه الا ان يعلن الحرب على تصرف الخبثاء : ان صاحوا ، صاح اكثر منهم ، وان سبوا كال لهم الرطل رطلين ، وان ضربوا ضرب ... والعاقبة لمن هو اشد قوة . اليس هو اكثرهم جميعا قوة جسمية ؟

***

من تلك الليلة ، دخل صاحبنا مرحلة تاريخية من حياته : قرر ان يتصعلك ، مثلما يتصعلكون واكثر ، فيجازي السيئة بالضعف .

شعر بشيء من راحة البال ... واخيراً كيف سلوكه مع سلوك رفاقه ، فامتزج بعالمهم . لكن بالرغم من ذلك لم يتواجد معه القوم تواجدا صريحا ، انهم يعتبرونه الان واحدا منهم ، ولكن مع شيء من التحفظ .

هو قوي ، هذا شيء مسلم ، ولكن الجماعة المؤتلفة تتغلب على الفرد ولو كان اسدا ، فليتحزبوا ضده في صف متماسك .

مرت الايام ، واخذ مساجين قدماء يسرحون ، ويأتي مكانهم جدد لا معرفة لهم بطقوس المكان ، فتصادق صاحبنا مع هؤلاء وحزبهم تدريجيا ضد خصومه العنيدين ، واحرز على شيء من النجاح لانه قد تعرف ، بدقة ، على نواحي الضعف عند زعماء معارضته .

***

جاء يوم عيد الفطر ، فقرر الجميع ان ينظموا حفلة مسائية في غرفتهم . غنى القوم ، وتبادلوا النكت ، وفي نشوة الاحتفال ، طلب بعضهم من صاحبنا ان يرقص ، وهددوه باقتلاع لحيته ان ابى . امتنع ((الشيخ)) ، فانقلبت الحفلة الى ضجيج ومشاغبات ، وانقسم القوم الى معسكرين : اقلية الى جانب صاحبنا تدافع عن لحيته ، واخرى تريد حرقها . واخيرا تدخل حارس الليل وفرض السكوت على الجميع.

***

في مساء الغد قصد ((الفقيه)) حجام السجن وحلق لحيته ، ثم برم شاربيه وصقلهما بالزيت لتلمعا . حاول الا يراه رفاقه ، وانسل الى الغرفه متسترا . فتعجب القوم ان لا يكون صاحبنا معهم في الصف وهم ذاهبون الى الاكل ، وبدأت التساؤلات والتعليقات تتابع ، ولشد ما بهروا من منظره عندما دخلوا عليه .

كان واقفا في مؤخر الغرفة المستطيلة ، وقد تخلى عن ثيابه ، عدا سروال صغير يستر عورته ، وخلل ذراعيه فوق صدره ، وفرق بين فخذيه ، وامال رأسه شيئا ما نحو كتفه اليمنى لتستقيم له نظرات حادة نحو الرفاق وهم يدخلون واحدا بعد الاخر . جحظت الاعين ، ولكن الالسنة لم تنطلق . مشهد صاحبنا مريع .. لقد تخلت عنه وداعته ، وفارقته سيمة الوقار ، وبرزت معالم حزن عميق على وجهه وكأنها كانت فيما مضى تتستر وراء اللحية . ظهرت رجولة ((الفقيه)) في كل المفاصل القوية ، وفي النظرة القاسية ، وفي وقفة العتو . لم ينبس احد ببنت شفة ، ولم يستطع ان يواجه نظرات صاحبنا بمثلها . اكتشف الجميع ، هذه المرة ، ان ((الشيخ)) ليس قويا فحسب ، بل ان عضلاته عضلات هرقلية ...

وبعد لحظات تبادل خلالها زعماء المعارضة الغمزات ، ارتفع صوت احدهم :

ـ أين لحية الشيخ ؟ لقد مسخ وجهه بدونها . ها ها ! ..

فاجاب ثان :

ـ الم يحرقها عمر ، كما وعدنا بذلك امس ؟

وارتفع صوت ثالث :

ـ لكن بقيت الشلاغم ! ..

صفقت جماعة وهي تردد :

ـ ليحي المشلغم ! ليحي المشلغم ! ..

كانت عبارات للتحرش ، ولكن صاحبنا لم ينفعل ، مما شجع احدهم ان يقول :

ـ لو ان عمر كان بطلا لرقصنا امس على نيران اللحية الموفرة !

فصاح اخر :

ـ من الان فصاعدا ، كلما ذكرت اللحية ، وجب ان نقول : يرحمها الله ! الله أكبر ! ماتت اللحية ! فلنعلق الرجل من شلاغمه البراقة !

تمزقت قهقهات من جوانب الغرفة الاربعة ، والفقيه لا يحرك ساكنا . فصاح عمر هازئا :

ـ عوضا من ان يسمح لنا بحرقها ، حلقها ورمى بشعرها في قدر الحريرة التي شربناها هذا المساء ، لهذا انا احس الان بوجع في معدتي. كم قلت ، وكررت عليكم ، ان الشيخ خبيث ! ها ... ها ...

***

ضم صاحبنا قدميه واطلق ذراعيه . وتمطط بكل جسده ، ثم طقطق اصابعه ، قبل ان يصيح بصوت مرعب :

ـ نعم ، اني خبيث ، وسأذيقكم حلاوة خبثي ، كل يوم .. نعم ، فليحي المشلغم! من الان فصاعدا، اسمي هو المشلغم، المو ـ شا ـ لغا ـم!

ساد صمت رهيب ، واستيقظ حزب المعارضة على واقع جديد . ما الموقف ؟ مقاومة المشلغم وهو ينتفض عليهم ، ام الاستسلام الى تهديداته ؟ هل هو على قدرة كافية لانجاز وعيده ؟

بدأ كل واحد من الخصوم يقارن بين امكانياته الجسدية وامكانيات محالفيه ، وبين قوة المشلغم والعاطفين عليه . وعندما كان كل واحد يتصور الوضع الجديد ، وهو جالس على ملاءته يلقي نظرات خفيفة على صاحبنا ، بقي هذا واقفا ، يتمطط تارة ويتثاءب تارة ، في نشوة الواعي لقواه ، المتيقن من النصر . كل حركاته تعبر عن زهو نفس تنفجر بعد ان طال بها اعصار الكبح . بارك الله في القو ة! انها نعم المحرر ، ونعم الحليف !

سأل صاحبنا القوم بملء شدقيه :

ـ مالكم سكتم وكأن على رؤوسكم الطير ؟ ان الشيخ ، او الفقيه ، قد تحول الى المشلغم .. الخبيث .. اسمعوا ! لقد انزلت الحمل عن

كتفي : من اليوم ، اشهد أنا الفقيه الحاج عبد الله الدكالي ، ان اسمي هو المشلفم ، واني قد تجردت عن كل ما يذكرني بماضي حياتي : فالقوة صلاتي ، القوة ذكري ، القوة ستنسيني المروءة والاخلاق ، فلتحي القوة . وليحي المشلفم . الله . قد فجرت القرحة ، وهجرت عالم الحاج عبد الله الدكالي لالقي بنفسي في عالمكم . فحتى اللحية اقتلعتها لكي ادخل عالمكم دون أي زاد او اية ذكرى .. والان مرحبا بي في عالمكم ! .. ولكي نحتفل بحقيقة مولودنا الجديد ، ستشاهدون مبارزة في هذا المساء .

اخذ يتمشى ذهابا وجيئة في تبختر ، ثم التفت الى عمر ، رئيس المعارضة :

ـ الان ، تعال يا حضرة الزعيم المشؤوم ! أقترب لاشفيك مما اصابك في كرشك ، بعد أن ابتلعت شعر لحيتي رحمها الله !

***

اصفر لون عمر ، وسرت في كل جسمه رعشة ، وفغر فمه دون ان يصدر عنه شيء ، ثم ضم شفتيه وهما يضطربان كشفتي محموم . حاول ان يفتعل الابتسام ، فخانه التوفيق ولم يظهر على وجهه الا ما يشبه مدخلا الى الابتسام . مشى المشلفم ، بخطى متراخية ، وصدره بارز ، والذقن متعجرف ، حتى اذا مر باحد الخصوم ، مال عليه بسرعة وخطف من بين شفتيه سيجارة موقدة ، وجعلها في فمه . اخذ يمتصها بنهم ، ثم اقترب من عمر وقذف بكميات من الدخان على وجهه . توقف المشلفم ليفتل شاربيه ، والسيجارة تتدلى من جانب الشفتين . سقط بعض الرماد على رأس عمر ، فأزاله دون ان يحتج . ماذا اصاب « الزعيم » ؟ هل به شلل حتى يصبر على الذل والمسكنة دون ان يحرك ساكنا ؟

الجميع يعرف أن لعمر فكرا صغيرا يتربع جمجمة كبيرة لا تضاهيها جمجمة اخرى في الغرفة ٧٣ ، ولكن لسانه لا يفتر عن التنكيت والسب وان يده غالبا ما تسبق لسانه ، فيصفع خصومه على الوجه ، او يضربهم على الصدر ، وان ضرباته تترك ، دائما اثرا لا يستهان به . الكل يعلم ان المشلفم وحده ، من بين الجماعة ، قادر على ردع عمر ، لولا ان لـ « الزعيم » انصارا اوفياء ...

الان ، ماذا سيفعل عمر ، وقد تحرش به المشلفم ؟

لاول مرة رآه القوم يهان دون رد فعل . لقد تخيل بعضهم انه سيقفز واقفا وينتقم اشد انتقام ... هل سكوته خدعة حرب ترقبا للفرصة المناسبة حتى يضرب في المفصل ؟ لم يترك المشلفم لتخمينات القوم مجالا ، فقد جثا على ركبتيه ، امام عمر ، واخذ ينفخ الدخان بملء شدقيه على وجه الزعيم :

ـ ما رأيك ، يا عمر ، لو اني احرقت ما تبقى من شعر على بصلة رأسك الميمون ؟

جعل عقب السيجارة على رأس عمر ، فصاح هذا مستغيثا . وقف المشلفم وانذر :

ـ بالله العظيم ومولاي « بوشعيب » ، ان كل من يحاول ان يحمي عمر لا يلومن الا نفسه !

اخذ المشلفم يمشي ، في وسط الغرفة ، فلا تسمع الا خطواته ، ثم وقف فجأة ، واضاف بلهجة صارمة :

ـ اسمعوا ! باسمكم جميعا ابلغ عمر اننا لن نعتبره ، من الان فصاعدا ، « كبرانا » مسؤولا عن الغرفة ٧٣ .

تململ احدهم وقال :

ـ لماذا تتكلم باسمنا ؟ أليست لنا السنة ؟..

وثب المشلفم نحو المتكلم ، واخذه من قدام قميصه ، وانتشله مرات قبل ان يوقفه بعنف ويرمي به فوق مجموعة من الرفاق :

ـ من أعطاك الكلمة يا ابن الزنا ؟.. والان ما رأي عمر ؟

اخذ عمر يتمتم ويتعلثم قبل ان يصرح بانه يتخلى عن منصبه .. انه يقترح ان تسند المهمة الى الحاج عبد الله الدكالي .

فسأل المشلفم غاضبا :

ـ من هو الحاج عبد الله الدكالي ؟ هذا الشخص اعدمناه ! نحن ، هنا ، لا نعرف الا المشلفم ..

ـ يحي المشلفم ! يحي المشلفم !

ـ شكرا لكم !

ثم التفت جهة عمر يسائله بنظراته ، فاستأنف هذا الاخير الكلام :

ـ اني اقترح ان يقوم بالمهمة المشلفم .

ـ فليحي المشلفم ! فليحي المشلفم !

ـ شكرا لكم !.. اني متيقن ان بعضكم يؤيدني انتقاما من عمر ، لا حبا في ، وان البعض الاخر يجاري التيار نفاقا ، عملا بالمثل المغربي ، « الله ينصر من اصبح » .

حنى المشلفم رأسه ، كمن يفكر ، قبل ان يرفعه ويصرح :

ـ اذن ، فلاحي أنا !..

***

في صباح اليوم التالي ، قبل الذهاب الى الاشغال ، توجهت جماعة من غرفة ٧٣ ، من بينها عمر والمشلفم ، لتخبر الاداريين بما حصل من تغيير في قيادة الغرفة . فقال الناطق بلسانهم :

« لقد قررنا ، بالاجماع ، ان يصير الرقم ١٧٠٣ ، وهو الحاج عبد الله الدكالي ، كبرانا علينا . ان ٢٣١٣ ، عمر ، تنازل عن المهمة . والكبران الجديد يحمل اسم المشلفم » .

مرت شهور والمشلفم يمارس القيادة : يتكلم باسم الغرفة مع ادارة السجن ، ويستخدم بعنف السلطات الثلاث ، الصوت المزعج ، والصفع باليد ، والركل بالرجل ، كل واحدة على حسب الظروف . ومع مرور الايام ، اخذت الطبيعة تتغلب على التطبع :

« انا لا اؤمن بنبالة الدور الذي العبه . فلي ملاحظات كثيرة على شخصيتي السابقة ، على الحاج عبد الله الدكالي ، ولكنها شخصية احسن بكثير من شخصيتي الحالية : المشلفم مجرد حيوان .. قوة غاشمة .. انه لئيم .. » .

اخذ الحنين الى الماضي ينتاب صاحبنا وينمي غصته ، والقلق يمص كل اهتماماته . وفي ليلة الاحتفال بعاشوراء ، كان كل فرد يتقدم الى وسط الغرفة ليحكي حكاية هزلية من قريته ، او يرقص ويغني كما يفعل ناس اقليمه .

وجاء دور المشلفم ، فصرح لهم معتذرا بأن باعه قصير في هذا الميدان ، ثم اضاف :

« منذ اسابيع ، وانا افكر في يوم عاشوراء وما يمكنني ان اقدمه لكم زكاة وصدقة بهذه المناسبة ، فلم احد لدي الا سلطة (الكابران) . هذا كل ما املكه » .

سكت المشلفم ، وابتلت عيناه ، ثم قال في لهجة صدق وتأثر :

ـ آه ! يا لمرارة التجربة ! ، انتصر المشلفم وهو لا يمثل ، بصدق ، شخصي كما هو في الواقع ، وكما وددت ان يكون .. انتصر المشلفم لانه يتجسد القوة الغاشمة ، لانه يتحدث بلسان العضلات المنيعة ، وبالركل والتقريع والوعيد !.. انتصب هذا المخلوق الخبوث على جثة الحاج عبد الله الدكالي الخير الوديع الذي كان ، غفر الله له ، يؤمن في معاملاته بقوة المبادىء ..

تغلف المشلفم بسكتة ، وحنى رأسه ، وقد خانته قواه ، وانتابته انفعالات متتابعة متضاربة . ثم رفع رأسه ، وقال في لهجة هادئة :

ـ اني اظلم المشلفم . فالذي قضى على الحاج عبد الله الدكالي هو في الواقع الحاج عبد الله الدكالي نفسه !..

انتبهت الانظار ، وكانت العيون تتساءل باستغراب . فطن المشلفم لذلك فأضاف :

ـ نعم ! الحاج عبد الله الدكالي لم يقتله احد ، بل انتحر . كان ، عفا الله عنه ، انانيا حتى خنقته انانيته ومات . دخل السجن فاخذ يعيش لوحده حياته الروحية ، يصلي ويكثر من الاذكار ، ناسيا رفاقه . لو لم يكن الحاج عبد الله الدكالي انانيا ، لعلمكم القراءة والكتابة ، والزم نفسه بتهذيبكم وتخفيف ما بكم . الحاج عبد الله الدكالي مثقف خان الثقافة ، فكانت النتيجة ان تغلب الواقع المر على انانية الثقافة

وغرور المثقف ...

ابتلع المشلغم ريقه ، ومسح عينيه ، وتدثر بسكوت لم يقاطعه احد. الجميع متأثر يتأمل فيما سمع . واخيرا ارتفع من جديد صوت المشلغم :

– من الان ، لا اريد ، ان يسند الي تسيير الغرفة ، اني ارفض ..

***

ساد الغرفة جو التوتر والترقب ، فحبست انفاسها لتتلقف كلمات المشلغم بكل امعان . وبعد فترة سكوت ، استأنف صاحبنا ، وعلامات التأثر بادية عليه :

– اطلب من عمر المسامحة . فليستعد مكانته ، وليكن ، مرة اخرى ، « كبرانا » على غرفتنا . يصعب علي ان اراه ذليلا بدون سلطة، عرضة لانتقامات بعضكم في الشغل ، خارج الغرفة . فكما يقول المثل : « اذا طاحت البقرة استعدت السكاكين » !.

طلب احد القوم الكلمة :

– نعاهدك بحق القمح والملح اللذين نتقاسمهما منذ زمان اننا لا نترك احدا يؤذيه .

فقاطع المشلغم :

– يستحيل علي ان يعدم ، في غرفة واحدة ، شخصان . اولهما عمر ، لان نزعه من السلطة هو الخطر الكبير على معنويته وجسده . ان في نزعه اعداما له محققا . انظروا اليه ! لقد ذبل خلال هذه الشهور الاخيرة . الا يكفينا اننا اعدمنا الحاج عبد الله الدكالي ؟ فالمشلغم قناع ! انه دور العبه لان الظروف فرضت ذلك . فمن وراء القناع شبح عبد الله الدكالي لم يفن مع الشخص . انه يتابعني ، ولكني ساعمل جهدي ليفنى مع الماضي ، مع اللحية ومع الصلاة ، عساني لا اعود الى عزلتي الخانقة ، الى الوحدة في عالم غير عالمكم . فعندما تختنق كل انفاس شبح الحاج عبد الله الدكالي ، وهذا لن يطول ، سأتحرر تحرري النهائي، واصير منسجما كامل الانسجام معكم .

مد يده الى عمر يصافحه ، ثم الى كل القوم واحدا واحدا :

– فلننم الان ، وغدا سنتلقى الاوامر من عمر ، كالعادة ، فلنبايعه من جديد ، وبالاجماع ، كما نزعناه بالاجماع .

***

تأثر الجميع بموقف المشلغم . كانت مفاجأة صادمة : القائد المنتصر يتنازل عن التاج ويدعم سلطة خصمه اللدود ! ... لم يتعود القوم الا شريعة الغاب : الحق مع الغالب ، ويبقى هو الغالب ما بقيت قوته تسمح له بأن يركل ويلطم . وليس على الضعيف الا ان يخدم القوي ليحتمي به.

تجمع أفراد ، في كل ركن من الغرفة ، وهم وقوفا ، والتف البعض حول المشلغم ، فمن متمتم ومن مجاهر بالصوت . وبعد اكثر من عشر دقائق ، كان خلالها عمر ينتقل من جماعة الى اخرى ، ضرب بحجرة صغيرة على علبة من القصدير اربع ضربات ، ففهم القوم العبارة ، واصطفوا مسندين ظهورهم الى الجدران ، في نظام عسكري : تقدم عمر الى الوسط ، ونظر الى رفاقه مبتسما ، وقال مخاطبا المشلغم :

– اني اقبل اقتراحك ، على شرط ان تعطي انت الاوامر ، وانا انفذ ، (ثم الى القوم) : سنسحب من كلامنا اسم « المشلغم » ولا ننادي رفيقنا الا ب « الحاج » .. متفقون ؟

– يحيا الحاج ! يحيا الحاج !..

هنا تدخل المشلغم ليؤكد بأن الحاج الدكالي انتحر ، فمن المستحيل احياؤه :

– اننا ابناء اليوم ، لا ابناء امس ... فلنترك الحاج عبد الله الدكالي في الماضي مع الموتى . المشلغم قد قتل ذكريات الحاج عبد الله الدكالي ، ومبادئه ، واعماله ! لا اريد اسما بدون مسمى .

استرسل صاحبنا يشرح للرفاق ان الاشخاص كالزهور التي تذبل اذا لم تسق . فالحاج عبد الله الدكالي يبست غصونه في السجن : كان متعلما فقيها ، ولكن معرفته جف معينها من قلة الاستعمال والانفاق ، ان العلم لا يعرف الوقوف ، فاما زيادة ، واما نقصان حتى الاضمحلال . ثم اضاف :

– لقد رمي بي في السجن وانا ، والله يشهد ، بريء ، فوجدت عزائي في العبادة المغلقة ، اي في الانكماش على نفسي . واليوم ، قد تفهمت ان افضل وانجع انواع العبادات ما يوصل الى الله ، عن طريق خدمة اخواني من البشر ، وان الفائدة الحقيقية لثقافتي هي ان استغل معرفتي في تعليم الاخرين . بيد ان عنادكم اقوى من عزمي . كان مكركم شديدا حتى انهزم الحاج عبد الله الدكالي وحل محله المشلغم ، بعد تردد اليم .. ان الانسلاخ عن الشخصية فوق طاقة اي انسان ، انها مأساة عشتها اعواما وانا اصارع الحاج عبدالله الدكالي.. اما الان ، وقد قضي الامر ، فلننم بسلام . فقاطعه عمر :

– اولا ، ان الشخص الذي نقترحه ليس هو الحاج عبد الله الدكالي الاناني ، كما وصفته ، بل شخص اخر : انه « الحاج » ، ثانيا ، ان الانتصار الحقيقي لم تحصل عليه بعد . حقا ، ان يتحول الانسان من شخص سام الى شخص سافل ، مثلما فعلت انت ، عمل صعب ، ولكنه ليس مستحيلا ما دمت قد حققته . اما المعجزة التي يتمنى جميع الرفاق ان تنجزها ، فهي ان تحول المشلغم الى الحاج ، وان تجعل منا حلفاء للثاني على الاول . انك تعلم ان الهبوط ايسر من الصعود ، في كل الميادين .. وعلى اي حال ، فالرفاق قد تداولوا واتفقوا على مقترحات اطلب منك ، انا « الكبران » عمر ، ان تنصت اليها (ثم الى المساجين) : ١٣٠٩ ! (١)

الرجل ١٣٠٩ مربع القامة ، اسمر ، له حاجبان كثيفان . تقدم من المشلغم وقال :

– باسم اصحاب العشرين (٢) ، اطلب من المشلغم ان ينسحب ليترك المكان للحاج يعلمنا القراءة والكتابة .

ثم نادى عمر على ٦٠٠٣ ، فتقدم رجل اعرج ، طويل القامة ، وصاح في المشلغم :

– باسم اصحاب الخمسة عشر ، اؤيد اصحاب العشرين ، كما اريد شيئا من التهذيب ، والله يرحم من علمنا .

ومر ممثل اصحاب العشرة ، واخيرا جاء دور ممثل اصحاب ما بين العشرة والخمسة : الكل لا يريد بالحاج بديلا ويلح عليه في تنظيم دروس .

كان النصف التحتي من جدران غرف (عين مومن) مصبوغا بالاسود ، وليس ثمة عناء في التقاط قطع من الجبص من معامل او من مزارع السجن واستخدامها على جدران الغرفة ، انها سبورة ممتازة .

تتابعت الدروس بانتظام ، والحاج لا يعرف معنى للراحة : يعيش للرفاق . وبقدر ما تنمو المكتسبات الاخلاقية والتعليمية ، بقدر ما يزداد صرامة مع القوم ، ملحا على ان لا يترك صغيرة الا احصاها ، فكم من مرة دخل في شطحة عصبية ، يوبخ ويرعد .

اضحى جميع القاطنين بسجن (عين مومن) على علم بما يجري في غرفة ٧٣ ، فأطلق عليها احد المسيرين الاداريين « المدينة الفاضلة » ، واصطلح عليها المسجونون « جامعة الشعب » ، كما سماها اخرون « المسجد » . وكلما تحرر احد من القوم ، متن اتصالات مع الرفاق من الفوج ، بالمراسلات ، وطرود الاطعمة ، والملابس ، والزيارات في الاعياد .

***

نجحت مهمة الحاج فكان له النصر الاخير على المشلغم . لهذا ، لما وقف مساء ليلة الخميس ٧ اكتوبر ١٩٦٣ وصاح « يا اخوة ! » ، « يا رجال ! » ، بصوت ابح ورنات منفعلة ، شعر القوم بأن شيئا ذا بال قد حدث ، او على وشك الحدوث .

وفعلا ، اطلعهم الحاج على مشكل هام جدا : بمناسبة ١٨ نوفمبر ، يوم عيد الاستقلال والعرش ، تقرر بوزارة العدل ان يكون الحاج من بين الذين سيشملهم العفو . هكذا سينتهي ، بعد شهر ، مصيره

---

(١) يعرف الاشخاص ، في السجن ، بأرقامهم ، وبها ينادى عليهم.

(٢) في عرف السجن : هم المحكوم عليهم بعشرين سنة

بعين مومن ... كان الحكم على الحاج بعشرين سنة ، ولحسن سلوكه بالسجن ، أعفي من خمسه اعوام ، وها هو العفو يرعاه مرة أخرى فيخفض له من حسابه ثلاث سنوات ، وسيفرج عنه . ولكن ، لاول مرة في تاريخ (عين مومن) يرفض سجين العفو والحرية !.. يرفض المشي في الطرقات كما يشاء ، واكل ((الطواجين)) ، ومجالسة النساء ، والنوم بدون تقنين او تقتير .. آه على الحرية ! امال ارديهشخصية، واعمال مجانية ...

تنهد الحاج ، قبل ان يصرح :

ـ لا أخفي عليكم انه ، منذ وصلني الخبر ، وانا في ذهول .. اني جد قلق على مصير ((مدينتنا الفاضلة)) . لقد بنيناها جميعا . فمن جهتي انا ، اعتبر ان احسن عمل ساهمت فيــه ، طوال حياتي ، هو هــذا .

فصاح أحدهم :

ـ هذه ((الجامعة الشعبية)) كلها من عملك ، لولاك ما تحققت .

ـ لا ! لا تبالغ ! انها عمل مشترك تساوت فيه الاسهم .. على كل حال لقد صح عزمي على ان ارفض الخروج الى دنيا الاخرين ...

فقاطعه عمر :

ـ لا معنى للرفض ! انه موقف سلبي . حرام عليك ان تضحي بحريتك من اجلنا . ان لنفسك عليك حقا ، ولاهلك عليك حقا .

ـ لا حق لاهلي علي ! لقد نسوني ! اننا عشرة سنة بالسجـن ، يا أخي ، شيء غليظ على البصر ، ثقيل على الذاكرة !.. في الخارج ، كل واحد سجين لمصالحه ، لها يعيش ، لا بها . انهم جميعا يحترقون، كل يوم ، بلهيب المزاحمات والكذب والنفاق . أشهد اني من غرفة ٧٢ ، أعيش بمبادئها ، ولا أسعد الا في هذا الجو من الاخاء والصدق .

ساد الغرفة صمت ثقيل ، وتجلى مزيج من الفرح والحزن عـلى كثير من الوجوه ، ففاجأهم ٨.٩ بقوله :

ـ لقد عودنا الحاج على التأمل قبل اتخاذ القرارات ، وان نقـوم بتصويت ديمقراطي ، كلما وجدنا أنفسنا امام مشكل ذي بال . فلماذا الحاج يتخذ موقفا نهائيا دون مشاورتنا ؟

فعقب ١٢.٥ بقوله :

ـ نعم ، لا بد من أن ندرس جميعا الوضع . لن نسمح للحـاج ان يقرر وحده الحل .

فأضاف اخر :

ـ من رأيي ان نقنعه بالخروج ، وأن نعـــــده بأن غرفتنا ستبقى ((جامعة)) ، و ((مدينة فاضلة)) ، و ((مسجدا)) . فليس عليه ان يضحي من أجلنا اكثر مما فعل . لا يكلف الله نفسا الا وسعها . هــذه تعاليم الحاج نفسه .. أليس كذلك ؟

حاصرت الانظار الحاج ، وبها حنان ، وفيها استعطاف . فشعـــر بأن الاجماع قد وقع على غير رأيه ، ولكن هذه المرة تقوم المعارضة على المودة والاخلاص ، لا على العداء والشر :

ـ معذرة ايها الاخوان . اريد ان اعرف ماذا ترون اني فاعل فـي الخارج ؟ اتريدون أن أقتل الحاج لانسجم هناك مع عالم المجالات والغش ؟..

ـ أنت مثقف كثيرا ، وطيب كثيـــرا ، فستحقق مشاريع أجمل وأفضل مما فعلت هنا . اننا لا نخاف على الحاج !

ـ تخمينات بريئة ، ولكنها ساذجة ! في بيئتهم ، خارج (عيـــن مومن) ، الرطب يحترق باليابس . ان عدوى الشر والفساد اقوى مـن عدوى الخير والاصـــلاح . أتظنون ان الثقافـــة تعطي الحصانة ؟ يا للسذاجة ! اني لم أدع دوري كمثقف الا هنا ، منذ الليلة الملعونة ، ليلة حلق اللحية .. فلو قام مثقفونا بدورهم ، لما كان عدد سكـــان (عين مومن) وبقية السجون بالمغرب كثيرا الى هذا الحد المدهش .. ماذا أستفدتم أنتم من الفقهاء ؟ ما اكثرهم ببلادنا ! المثقفون كالجراد بتطوان ، وفاس ، ومراكش ، والدار البيضاء ... فلماذا لا يزورون المعتقلات ليعظوا السجنـــــاء ويواسوهم ؟ لماذا لا يحاربون الاميـــة بالسجون ، وأيام الاسواق بالبوادي ؟

سكت الحاج ، ومسح جبينه بكمه ، وغاب نظره بعض الوقت ، ثم أردف باستعطاف :

ـ أناشدكم الله ! شجعوني على ان ابقى معكم . هنــا نتحقق هويتي ، كما يرضاها ضميري . خذوا بيدي .. لا ترموا بي فـي حبس حريتهم . اتركوني حرا في سجنكم .. هنا اعمل ، مع جماعة حسنة النية ، لنحقق أهدافا لا نرجو من ورائها أية مصلحة خاصة . اما في بيئتهم ، فلا بد لي أن اصير ، اما الحاج عبد الله الدكالي المجامل المقنع ، واما المتسلم الفظ الغليظ القلب . لكن ، من المستحيل ، في الوقت الحاضر ، ان اكون في وسطهم الحاج الذي يحبكم وتحبونــه ، حاج غرفتنا العزيزة .

بعد مناقشة بين الحاج وبعض الرفاق ، ختم عمر الجلسة :

ـ القضية تتطلب مزيدا من التأمل . فلنتناولها بعد غد ، بعــد أن تختمر . هل انتم متفقون ؟

ـ نعم !

ـ ليلة سعيدة !

***

نام البعض ، وأصيب أخرون بالارق ، فاندفع فكرهم يسبح فـي عالم الافتراضات والتخوفات :

ـ اذا خرج الحاج ، انفصمت عروة غرفتنا ، وعدنا الى ما كنـا عليه : تشاجر وتقابل ...

ـ بدون الحاج ، ستصبح الغلبة لاصحاب العضلات القوية ... وويل للضعفاء !..

ـ من واجبنا ان نشجعه على أن يخرج الى حياة الاحرار ... من الظلم ان يبقى الحاج في السجن ...

وبينما كان بعض القوم يعيش صراعا بين النوم والتفكير فيالموقف من وضع الحاج ، انتصر صاحبنا على اعصابه ، وقبض على عنانالنوم ، ثم استسلم الى أحلامه وشخيره المعتاد .

***

لم يكن ، هذه الليلة ، حلم الحاج حلما هادئا ، بل كان كابوسا :

ها هو ينقل خطوات ثقيلة في أزقة الدار البيضاء ، ولكنه عبثا يحاول أن يتعرف على وجوه مواطنيه وعلى الامكنة : كل شيء قد تغير، انه غريب في مسقط رأسه . آه ! هو لم يرغب في الخروج من (عين مومن) ، فمن أخرجه ؟ الم يرفض ؟ لقد نسي : ربما خضع للحـاج عمر والاخوان فقبل الخروج ارضاء لهم ... على أي حال ، انه قـــد نسي . هو لا يدري ، فرأسه يوجعه ، وفي اذنيه طنين ... لاحقه الليل وهو يسير في طرق كثيرة متشعبة . سار حتى أرهقه المشي ، فجلس على عتبة بناية كبيرة ليستريح .

الطريق طويلة ...

الليـل بـارد ...

البطن فـارغ ...

الثياب خفيفة ...

وضع الحاج جبينه في كفيه ، وضع ركبتيه ، وركز مرفقيه عـلى الفخذين . لم يمر الا وقت قصير حتى سمع :

ـ ايه ! ماذا تفعل هنا ؟ هذه العتبة ليست سرير النوم ...

وقف الحاج واعتذر : انه تعب ، جلس ليستريح . فصاح فيـــه الشرطـي :

ـ الواحدة صباحا و ٢٥ دقيقة ! غريب . لم تختر الا هـــذه الساعة ، وهذه العمارة !.. انك بلا شك تعرف أن الحلي التيسرقت من هنا ، منذ يومين ، تعتبر ثروة محترمة .. هل لك رفاق يستريحون، مثلك ، في بعض العمارات ؟!..

ـ لا ، اني وحيد .

نفخ الشرطي في صفارته ، فاهتزت أعصاب الحاج وهو مذهــول في وقفة صليب مثلج . ولم تمض الا ثوان ، حتى نزل شرطيون مـن سيارة سوداء مستطيلة محصنة ، وأحاطوا بصاحبنا . فقــال له الشرطي الاول :

ـ هات ! أطلعني على ورقة الهوية .

أخذ الحاج يتمتم :

ـ الهو .. وي .. يا ؟.. خرجت من (عين مومن) هذا الصباح. ما عندي أوراق .. ليست لي هوية ..

ـ كم قضيت بالسجن ؟

ـ حكم علي بعشرين ، قضيت منها اثنتي عشرة .

ـ أيوا ! اذن لك سوابق !.. نعم الغنيمة !.. اطلع هنا !

صعد صاحبنا السيارة ـ العلبــة ، وأوصد الشرطيون البــاب والشبابيك ، فنظر الى رفاقه في السيارة ، وهم عنه غافلون . ثقـل عليــه همه ، يريد أن يشتكي ، ان يبوح بحزنه . ففاتح الرفاق الثلاثة :

ـ قبحه الله من زمن ! ما ذنبي ؟ ألاني كنت في السجن مـرة ، يلزم ان اتهم كل المرات ؟

رفع أحدهم رأسه ، فنجلت لحيته الطويلة الانيقة وقد ازدان بهـا وجه عريض ، واجاب وهو يحرك حبات السبحة :

ـ هذه مقادير الله تتعرف ! اصبر ، وقل الحمد لله على مــا أعطى . على كل حال ، أرجوك ألا تقاطعني مرة اخرى ، لاني أتلو آيات من الذكر الحكيم وبعض الاذكار .

سمع صاحبنا هذه الجملة الجافة ، بشيء من الذعر : رنــات الصوت ، واللحية ، والهندام ، و ... نعم : الصــوت ، اللحية ، الجسم ... الكل معروف مألوف عند صاحبنا : أن الرجل الذي أمامه بسبحته ولحيته واذكاره هو .. الحاج عبدالله الدكالي !.. جمـع صاحبنا كل قواه وصاح :

ـ أنت هنا ؟.. ألم أطلقك طلاقا باتا ؟ اسكت ! لا حاجة لــي في كلامك الفارغ .. لماذا تتابعني ؟ ألم أقتلك ؟

ـ الماضي لا يقتل ، انما نتناساه ، حتى اذا جاءت الفرصــة المواتية ، انفجر من الاعماق وحاصرنا .

ـ اسمع ايها الحاج عبد الله الدكالي ! ان كنت لم أقتلك ، فاني فاعــل الان .

ضم أصابع يده اليمنى ، وأخذ رفيقه باليسرى من لحيته ، وصار يضربه بشدة على رأسه ، حتى نبع الدم من اليــد وسقط عبد الله الدكالي مغمى عليه . فصاح رفيق ثان ، بلهجة متصعلكة :

ـ ماذا نفعل ؟ احتفظ بقواك لصراعات تنتظرك بالسجن !.. هناك لن تجد امثال هذا الفقيه ، بل زمرا من الخبثاء الذين لا يعبــرون الا بالركل ولا يهابون الا القوة الجسمية . اترك هذا الشيخ المغفـل ، وادخر قواك لسجناء (العاذر) او (عين مومن) .

كانت كلمات الرجل تنزل على صاحبنا كحجارة نارية تكويه : رنات الصوت ، واللهجة ، والشاربان ، والنظرات القاسية ، كل ذلك تجمعه بصاحبنا روابط عميقة . جحظت عينا صاحبنا وصاح مذعورا :

ـ المشلفم !.. المشلفم !.. انت ايضا هنا ؟.. المشلفم !.. ماذا نفعل هنا ؟ ألم أعدمك ؟ انه هو ! المشلفم اللعين !..

قاطعه المشلفم :

ـ مسكين ! أتظن ان الواقع يسير طبقا لذوقك وارادتك ؟ لقـد وددت ان تنفصل عن المشلفم الى الابد ! ها .. ها !.. محال ، يا مولاناء ان ينسلخ المرء عن ماضيه ، عن شخصياته ، أي عن المراحل التي نمـر بها حياته . ماضينا يلاحقنا . الماضي من كيان الهوية .

ـ اسكت ، ايها الاجلف ! اني لا احترمك ، لا احبك . لا ..

ـ ان احترامك وحبك لا يغيران شيئا من الواقع . سابقى أنــا أنت ، وستبقي أنت انا ، الى الابد .

رفع الرفيق الثالث رأسه ، وابتسم لصاحبنا ، فوقف هــذا وابتسم قبل ان يرمى بين ذراعي الرجل :

ـ آه : الحاج ! عنك ابحث . الحاج !.. الحاج !.. انت عزيز علي . الحاج ! اريد ان انسى الشخصيتين الاخريين فيك !..

***

صاح صاحبنا صيحة تردد صداها في اركان الغرفة ٧٣ ، فاقترب عمر منه وقطع عليه حلمه ، فاستيقظ وقال :

ـ اسمحوا لي ، أيها الاخوان ! ان شخراني ، وأحلامي المزعجة تعوقكم عن النــوم .

ـ لا بأس ، لا بأس !

ـ لقد رأيت اني خرجت الى العالم الاخر ، فاثقلت كاهــلي حرياته المزورة . اني لا اجد حريتي الحق واطمئناني الا في سجننا ، في مدينتنا الفاضلة . هناك ، فـي عالمهم الاخر ، وجــدتني محاصرا بالجريمة التي لم أرتكبها ، بالظلم ، بالنهم... كنت فريسة للضياع... اني لا اريد بأخوتكم واخلاصكم بديلا ..

تدخل أحد المساجين ليصرح بأن الحاج سيبقى معذبا في الخارج اذا اكنفت العدالة بالعفو عنه . او ان العدالة كانت مستقيمة لوصلت الى براءته . ففي العفو تأكيد للجريمة .. البراءة وحدها تغسل وجه المظلومين من سواد التهمة . ان رفض الحاج للعفو هو رفض للظــلم وتشبث بالبراءة ..

فقاطعه عمر :

ـ الان نوم ، وغدا أمر !.. اننا في حاجة الى شيء من الراحة . الم نجمع على ان نترك الفصل في القضية الى بعد غد ؟ ليلة سعيدة !

ـ ليلة سعيدة .

محمد عزيز الحبابي
المغرب

رواه الترمذي ...

لخطوك ـ اذ يرف الليل ـ واحات

نسيج من نعاس النخل .. والاسفار .. والزمن

حديث البحر .. زرقته المذابة خبأنه عن الموانىء .. والشموس

عن انهمار الريح .. والاسماء ..
عن بحارة السفن

حديث الرمل .. والتيه

رواه الترمذي .. ودلوا فيه

وراحة موجع حتى العروق « انا » .. وقفت عليه ابكيه

***

هما عيناك .. والخلجان والغرقى

هما خدر القوارير

هما القات

موانىء فيؤها الالوان والاسرى

أجيء اليهما لاموت ملقى .. مثلما ماتوا .

***

هما تعب النوافير

تنوح بساحة الليل الكبير .. بساحة الميدان

هما ماضي .. ايامي التي أحيا .. هما الآتي

بكى صحبي لان سحابة مرت .. وما جادت بواحاتي

***

معطلة الاوانىء ليلتي ـ مذ غبت .. مهجوره

أصب على الضجيج بها غواياتي

راسأل : أين ؟ كيف ؟ متى ؟

ولا أثـر ـ

فتخدر السفوح كسيحة نحوي .. وانحدر

ـ « سواك .. سواك » خاض النهر لي رجع السؤال .. وغيمة في الظن تنحسر

ويروي القرية الرعناء ما قالوا

ويدري النهر ما قالوا :

حديث الرمل .. والتيه

رواه الترمذي .. ودلسوا فيه .

***

يجيء الليل .. اركض للسحاب يمر .. اصرخ : « من هناك ؟! »

ـ أنـا

وتكتظ الضفاف بوافدين من الشمال .. من الجنوب .. الي

بحيرات السؤال وغابة الحيره

على الابواب مكتوبه

« اضاعوني » (١) .. « انا المجلود .. والجلاد

أنا السكين والجرح (٢) »

أنا الباكي على الاطلال .. والمبكي

زهور « العوصلان » (٣) انـا .. غناء المنشدين بليلة العرس

أسيت من السؤال .. به تداويت

وأنت حرارة الاجراس في الغابات .. في المدن النحاسية

تسر لك الضفاف حكاية في القاع مطويه

أنا ظمأ التراب .. وملحه .. أنت الهوى والشمس والاعياد

« أنا المجلود .. والجلاد »

حلب — **فواز عيد**

---

(١) الشاعر العربي : « اضاعوني واي فتى اضاعوا .. »

(٢) بودلير .

(٣) زنابق زرقاء برية تهيج على القبور

التيار التقليدي في الشعر العربي الحديث

بقلم كامل ايوب

شاعر اليوم اما ملتزم بالعمود الشعري وبالقافية المطردة، واما ملتزم بالصياغة الجديدة التي تعتمد على التفعيلة ومكررها والتي تستخدم القافية بتلقائية حرة . وبين الالتزامين – تمثلهما عشرات النماذج من هنا ومن هنــاك على مستويات متفاوتة – ينشد الشعر العربي الحديث شخصيته كفن محدد الابعاد والعناصر والاهداف لا يهتز طريقه الى وجدان جماهيره ، ومن ثم كان من الضروري أن تستقر القصيدة الجديدة على أسسها الموضوعية التي دعت اليها بحيث تتضح الاختلافات الرئيسية بينها وبين القصيدة العمودية وبحيث يمكن بالتالي ان تتعرف الحركة الشعرية المعاصرة على مسارها الصحيح دونما تخبط او قلق . ولماكانت الخطوة الثورية التي خطاها الشعر الجديد لا يمكن ان تكون مجرد تغيير لشكل القصيدة الخارجي والا صح اتهامها بالسطحية والرعونة ، فقد لزم ان يعاد النظر في حصادها الشعري اولا بأول لعزل ما لا يمثلها منه سواء عن افتقار الى الفهم النظري السليم او الى القدرة الابداعية المتكاملة ، ولتصفية هذا الحصاد من الانتاج الكلاسيكي او الرومانسي المتقنع داخل الشكل الجديد . ولا مفر في محاولة ما لحصر التيار التقليدي في الشعر الحديث من ان تضع في اعتبارها اضافة عدد كبير من نماذج الصياغة الجديدة الى النماذج التقليدية المألوفة فيما قبلها لاتفاقها معها في المعمار العاطفي وفي طريقة التناول الشعري على الصورة التي تجعل منها طرفا مقابلا للتجارب الناضجة الممثلة بحق للتيار التجديدي في الحركة الشعرية الاخيرة . على انه من المهم ان تبدأ مثل هذه المحاولة من بضعة تحديدات عامة حول مسألة الشكل والمضمون في شعرنا العربي .

●

رسخت في اقدم ما وصلنا من الشعر لامرىء القيس ومن بعده تقاليد واضحة للقصيدة العربية ، يترجح معها ان ذلك الشعر كان صورة متبلورة لما انتهت اليه من اكتمال الصفة محاولات كثيرة سابقة استغرقت أزمانا طويلة وخضعت لتأثيرات متشابكة . الأمر الذي يتعين معه النظر الى ظواهر الشكل الشعري الاول في سياقها التطوري خارج كونها قوانين جاهزة او نهائية لا تقبل التغير . التراث الجاهلي الذي وصلنا لا يغطي سوى الفترة من أواسط القرن الخامس الى مطالع القرن السابع الميلادي ، وقد لبثت معارفنا عن الجاهلية الاولى فيما قبل القرن الخامس – ربما الى قرون قبل الميلاد – أشبه ما تكون بالاساطير ، حتى اكدت الآثار التي كشفت عنها الحفريات اخيرا بالاضافة الى ما تشير اليه الكتابات اليونانية والوثائق القديمة ، انه كانت ثمة ممالك وامارات وحضارة مبكرة . هذه الحقيقة التاريخية لا يتأتى عزلها عن أي تفسير لظواهر الحياة العربية او لظواهر اللغة والشعر في صورها الاولى ، وهي بالنسبة للشعر تفسر ما ذهب اليه جرونباوم من ان للشعر الراقي الذي قرأناه في الجاهلية أصولا لم نقف عليها ، بل انها لتلقي الضوء على اللغة العربية التي صيغ بها هذا الشعر بوصفها هي الاخرى قد تبلورت عن لغات ولهجات سابقة . ان الاستقراء التاريخي لا التقبل الوثني لمكونات التراث – اي تراث – هو سبيل النفاذ الى روحه وتلمس جانبه الانساني ومن ثم الاستفادة الواعية به والانطلاق منه الى آفاق جديدة ، هو سبيل التفاعل بين الجهد البشري الكامن فيه وبين طاقات بشرية تالية تضاف اليه دائما ، تجدده وتثريه ، تعطيه العراقة الحقة لا الجمود ولا المتخفية . الشكل الشعري المتحقق في القصيدة الجاهلية اذن لم يكن تلقائيا او مجهزا خارج الارادة الانسانية ، كان حلقة من حلقات متتابعة تخضع لظروف النمو اللغوي ولمختلف الوان الصراع داخل التجربة الاجتماعية للانسان العربي القديم ، كان توازنا بين دلالات الالفاظ المستخدمة وجرسها وبين موهبة الشاعر بما يعتمل فيها من الفكر والانفعال ومن التناسق والتناغم الداخلي . وقد تحقق هذا التوازن من صور التعبير الدقيق عن حياة القبائل في الجاهلية لدى شعراء كثيرين الى جانب امرىء القيس كالاعشى وزهير والنابغة الذبياني والشعراء الفرسان وشعراء الصعاليك ، بل لقد ظهرت في شعر الفرسان – مثل عنترة العبسي وعمرو بن كلثوم – وفي شعر الصعاليك – مثل عروة بن الورد والشنفري وتأبط شرا – بصفة خاصة في وصفهم للمعارك وفي تمجيدهم للبطولة ، أصداء ملحمية كانت جديرة بأن يتاح لها الاكتمال فيما بعد . وهكذا اتفق للقالب العمودي أن يستوعب رؤيا عصره وان يتضمن الارهاص باضافات مستقبلة ، وكان من الممكن حقا ان تتفجر منه قوالب أخرى مع تغير هذه الرؤيا خلال العصور الادبية المختلفة .. ان يتخلى مثلا عن الاستهلال بالنسيب والبكاء على الاطلال وعن وحدة البيت وغير ذلك من مواصفات القصيدة المرتبطة بعدم الاستقرار في الجاهلية .. ان يتسع مثلا

للبناء الملحمي الكامل في العصر الاسلامي او فيما بعده تأثرا برسوخ المعتقد الديني وبتوحد القبائل العربية في مواجهة المصير المشترك وبالبطولات التي كشفت عنها الفتوحات الاسلامية الى غير ذلك . كان من الممكن ان يحدث هذا لولا ان قل الاحتفاء بالشعر ذاته مع معطيات العصر الجديد التي أدانت الاهتمامات الجاهلية وحملت عليها ومع دقة احكام القرآن الكريم التي بهرت العقل العربي وأعجزته . حدث هنا انفصال اذن أفقد الشعر امتداده اذ أفقده أهميته الاولى وأفقده بواعثه القديمة ، ولم يكن امام الشاعر الاسلامي الا ان يستخدمه ـ في حدود شكله المتعارف عليه ـ لاغراض دينية او وعظية . وظلت احتمالات التطور مغلقا عليها داخل الشكل نفسه طوال العصور التي توالت بعدئذ ، اذ ارتكزت كل حركات الاحياء الشعري بعد فترات الركود عادة ـ حتى حركة البارودي في عصر النهضة الحديثة ـ على استعادة المنهج الموروث في القصيدة القديمة . ذلك ان التغيرات السياسية وتطورات الحياة العقلية بقيت في اطار التأثر الديني نفسه ، الى جانب ما أدى اليه تبلور الشعور العربي ضد العصبية الفارسية وضد التيارات الشعوبية الاخرى في فترات تاريخية متعددة ، من الاتكاء على التراث دون محاولة اثرائه بالجديد . وفي هيكل القصيدة القديمة كمسلمة لا سبيل الى التجرؤ عليها ـ باستثناء ما حدث في المنظومات الاندلسية بفعل الاحتكاك بعالم مغاير واتساع الافق الحضاري ـ تواردت غالبا افكار الشعراء ومعانيهم على الاغراض التقليدية القديمة التي احتل المديح مكانا بارزا فيها لتهافتهم على التكسب به منذ العصر الاموي ، حيث قيس اختلافهم بين الجودة والرداءة بمقاييس تذوقية ونقدية تحتفل اكبر الاحتفال بالقيم اللفظية وبالمعنى الجزئي . على ان من الشعراء الذين برزوا خلال العصور الادبية المختلفة من لا يمكن تخطيهم كعلامات على طريق التجديد في المضمون وان لم يتح لهم التجديد على مداه تحت سيطرة الشكل القديم ، مثل ابن ابي ربيعة الذي عمق الحوار والقص الشعري كظاهرة لها جذور ضئيلة سابقة ، والذي استقل شعره بشخصيته الفنية بين الحصاد الاموي من النقائض والشعر السياسي أو العذري ، وفيما بعد ذلك مثل النواسي في خمرياته ، وابن الرومي في تتابع صوره ومزاجه النفسي ، والمعري في تأملاته الفلسفية والكونية ، وغيرهم كثيرون ممن أضافوا نكهاتهم الوجدانية الخاصة الى الشعر العربي وجرى في غبارهم مئات الشعراء المقلدين على المدى الزمني الطويل .

●

حمل اصحاب مدرسة البارودي عبء حركة الاحياء الشعري الاخير كاستجابة مباشرة لحركة بعث المجتمع العربي نفسه من مقبرة القهر الطويل والاتكالية العاجزة التي حفرتها له عهود السخرة لتعزله عن سطح الارض . وكما وجد القادة والمصلحون طريقهم الى الروح العربي المندثر تحت الركام في ترديد مآثر التاريخ العربي والقيم الدينية وما اليها ، فقد وجد اولئك طريقهم الى احياء الشعر في استعادة القصيدة القديمة قلبا وقالبا بنسيبها واطلالها وابلها وظبائها الهاربة وبحكمتها المأثورة الى اخر ذلك . كانت المرحلة مرحلة استجماع لعناصر القوة الكامنة ومجاهدة للوقوف قبل الخطو ، وكانت معارضاتهم لقصائد المتنبي وابي فراس وابي تمام والبحتري والشريف الرضي وغيرهم على هذا القدر من البراعة ، الى جانب ما استوحوه من موضوعات عصرهم هم بطريقة التناول نفسها ، تعد ثمارا ناضرة بحق في الحقل الادبي انذاك على ان الفترة الادبية التي استقبلتهم بكل حماسها شاعرا بعد الاخر ، كانت مخاضا لاحساس جريء وذكي ـ رافق مجاهدة المرحلة للخطو بعد الوقوف ـ بأن ذلك الاستقرار الشكلي في القصيدة العربية لم يعد يتلاءم وروح الحياة الراهنة التي كانت قد كسرت لتوها اطار الاستقرار الظاهري العتيق عن فكرها ونظمها وشتى اسباب وجودها، مهتزة بما امتد اليه بصرها من افاق الحضارة الحديثة . نشأ هذا الاحساس لدى قلة من مثقفي الطبقة المتوسطة بخاصة ممن عمقوا صلتهم بالاداب والفنون العالمية وممن انعكس عليهم بعنف شديد قلق الواقع المحيط بهم واخطاؤه وتناقضاته ، حتى برز لتمثيلهم اصحاب الديوان ـ وادباء المهجر وشعراء ابولو ـ حاملين لواء دعوة حارة الى مدرسة شعرية جديدة تتخطى حدود القصيدة التقليدية الشائعة الى حيث يتاح للشاعر ان يعبر بحريته المطلقة عن الكيان الفردي الذي انسحب ـ نفسيا ـ من الاطار الاجتماعي المتوارث . هذه المدرسة التي تعتبر اول ثورة كاملة على التقليدية في شعرنا العربي نجحت بالفعل وسط صعوبات الاستغراب والطعن التي تهافتت بالتدريج في خلق الاتجاه الرومانسي للقصيدة العربية ، ذلك الاتجاه الذي تحرر فيه الشاعر من الاغراض الاتباعية ومن العمودية واللغة المحفوظة والصور الذهنية التقريرية ، جانحا الى اختيار موضوعه من حياته الذاتية مستخدما البحر ومجزوءه والمقاطع متغيرة القوافي ومكونا بالالفاظ الحية ذات الجرس الغنائي صوره الوجدانية المترابطة كوحدة جديدة تتخطى البيت الى المقطع او الى القصيدة باكملها . وتدرجت القصيدة الرومانسية في التعبير فنيا عن ابعادها النظرية التي ترتبط بعذابات الشاعر الخاصة وبفراره من الواقع وعدم استقراره الروحي ، وفي التخفف من ظواهر الشكل القديم تلبية لمتطلبات المضمون الجديد ـ الرؤيا الذاتية المستقلة عن الخارج لا المتعارف عليها فيه ـ مضيفة مزاجها العاطفي الانفعالي الى الذوق العربي، حتى اكتملت وغلبت على الحقل الشعري الى ما بعد الحرب العالمية الثانية . كان المجتمع العربي خلال ذلك يخطو الى مزيد من الخبرة والنضج واتساع الافق في احتكاكه المستمر بالعالم المعاصر وبصراعاته الايديولوجية ، وفي سعيه

لتحقيق وجوده المستقل والفعال في الوقت نفسه ، وكان الوعي بالفن وبالعمل الشعري ينمو ويتأكد خارج الحدود المحلية كابداع انساني خلاق . فنشأت عن التفاعل بين الادراك العربي الجديد لابعاد الواقع وبين الفن بهذا المعنى المتسع محاولات الشعراء للاقتراب من هذا الواقع بالموضوعات التي تحركها المشاعر الانسانية او الوطنية او القومية بالذات . كانت تلك المحاولات في القصيدة الرومانسية وفي بقايا القصيدة التقليدية تختنق باستنفاد طاقتها الحماسية او قدرتها الخطابية اللفظية ولكنها مهدت لاتجاه عودة الشاعر بكليته الى الواقع متمثلا في حركة التجديد الاخيرة التي طرحت الالتزام بالبحر الشعري مستعيضة عنه بتفعيلته والتي استغنت عن القوافي المصطنعة بالقافية التلقائية بهدف مد قدرات العمل الشعري لاستيعاب رؤيا الشاعر الجديدة للواقع في حركته وتطوره وامتداده ، لا بالمنظار العقلي الثابت ولا بالمنظار العاطفي الهارب وانما بالعين الواعية التي تتبع جزئيات الواقع وتكثفها — بقدرة الفن — الى حيث تكتسب دلالاتها الايجابية الفاعلة . استند هذا الاتجاه الجديد اذن على الرؤيا الحية الكاشفة لابعاد الواقع ولظواهره النامية ومختلف صراعاته ، وكان التغيير الذي طرأ على شكل القصيدة في حقيقته استجابة لما يقتضيه التعبير الدقيق عن هذه الرؤيا من البناء بالصور وتنمية الفكرة او الاحساس او الحوار على نحو جديد اكثر استيعابا لحركة الواقع وتدفقه ، الامر الذي تقاس معه جدة القصيدة بمدى ما يتحقق فيها من التلاؤم بين الشكل الجديد والرؤيا الجديدة التي تشكل مضمون العمل الفني ، ليس بمجرد هجر العمود الشعري والقافية . برزت تجربة الشعر الجديد في الاربعينات الاخيرة واخذت تتضح كخطوة ثورية وتكتسب جماهيرها من الخمسينات الاولى حتى اليوم ، متجاوبة مع ما وصل اليه التقدم التكنولوجي الحديث ومع ما ارساه التاريخ العلمي للفن من القيم الجمالية ومع تطور الانسان نفسه خلال تاريخ الانسانية الطويل ، ومجتاحة صعوبات الاستغراب والطعن — التي تعرضت لها الرومانسية في اولياتها — ممن لم يصلوا الى مستوى الوعي بها كحركة تأخذ من التراث وتضيف اليه . وانها لتستمر في تحقيق وجودها من خلال تجاربها الجادة التي تعمق مسارها وتؤصل لمستقبلها ، برغم ما انجذب الى مجالها من التجارب الكثيرة التي تلبس زيها قاصرة عن تمثيل اسسها الموضوعية ، والتي يعوزها الى جانب ما تبقى من قصائد الشكلين التقليدي والرومانسي تشرب الوعي العصري — على مستوى العالم — بفلسفة الخلق الفني وبالعناصر الانسانية التي تتفاعل مع عناصر الواقع مندفعة معها دائما الى التجدد والتطور .

●

لا يوجد تيار تقليدي فقط في الحركة الشعرية الحديثة التي يمكن مبدئيا ان نتفق على توقيتها داخل معنى الحداثة المتسع بمطالع الخمسينات حيث استقامت القصيدة الجديدة على جذورها النظرية . او فانه — اذا قصد التقليد بمطلق معناه — تيار عريض يتفرع الى عدة تيارات من المهم بمكان تحديدها والالحاح على ضرورة تبينها بوضوح . التقليد في الفن كان دائما طريق المواهب غير الخلاقة وان يكن تاريخ القصيدة التقليدية — الذي يمتد فيما بعد العصر الجاهلي وحتى حركة الاحياء الاخيرة لمدرسة البارودي — قد حفل بعشرات المواهب الخلاقة التي استطاعت برغم قيود الشكل القديم ، ان تضيف طابعها الابداعي الخاص الى ما حققه الشعر الجاهلي الذي قد وجه الشعر العربي فيما تلاه من العصور لهذا السبب او ذاك ، في حدود خصائصه الجمالية وزخمه العروضي . تلك المواهب الخلاقة التي لم يخنقها التقليد اسهمت هي الاخرى في توجيه حركة الشعر فيما بعد ظهورها بما مشى في غبارها من محاولات التقليد ، اي انه كانت ثمة قدرات ابداعية تمتص ما قبلها وما حولها ممتزجة بوجدان الشاعر الخاص مغيرة بقدر او باخر مسار العمل الشعري المعتاد ومذاقه وهذه هي التقليدية الاصيلة التي صنعت الشعر الكلاسيكي العربي ، وكانت ثمة قدرات اخرى تقف عند حد الادراك العقلي لما هو جيد او رديء عندها سالكة احد المسارات التي عبرت منها القدرات الرائدة وهذه هي ما يمكن تسميتها بالتقليدية داخل الاتجاه الكلاسيكي او بالكلاسيكية التقليدية . من هنا يمكن النظر الى اعمال شعراء الاحياء كالبارودي وشوقي وحافظ ومحرم والزهاوي والجواهري وغيرهم بوصفها الوانا من الكلاسيكية التقليدية التي تدور في فلك السابق باستثناء ما يهدي اليه التأمل في بعضها من الاضافات الفنية او الوجدانية الضئيلة ، وان يكن من الانصاف ان يسجل لهم فضل اعادة الروح الى الشعر العربي — بعد طول الهمود — بهذا القدر من الحيوية والتألق . وحين برزت القصيدة الرومانسية بدأت تفقد تألقها لدى الصف التالي من شعرائها ، متمثلا في فئة كان الجارم اقلها خفوتا على حين تفاوت خفوت الاخرين حتى بلغ درجة الانطفاء تماما عند امثال محمود غنيم وعلي الجندي وعامر بحيري الذين ادركت بعضهم حركة التجديد الاخيرة بعد الحركة الرومانسية دون ان تزحزح من فهمهم الضيق للشعر ، بل لقد كان من الطبيعي ان يقود هؤلاء حملات العداوة العقيمة في وجه التجديد كما سبق ان حملوها في وجه الرومانسية التي هجاها الجارم في شعره كما فعل غيره من صفوف الكلاسيكية التقليدية المتهافتة التي اخذت اخيرا تملأ خانة الهجاء عندها بدم الشعر الجديد. اما الحركة الرومانسية التي لم يتمثل انتاجها الاصيل فيما قدمه العقاد وشكري والمازني ومطران وابو شادي ، المنظرون الاوائل لها ، لما اقتضاه الوعي باسسها النظرية وتحرر الوجدان الفردي للشاعر ، من الوقت للتجمع والتفاعل ، فقد تكاملت قصيدتها بعد مطران — وهو اقربهم تعبيرا عنها — عند امثال علي طه وناجي ومحمود حسن اسماعيل في مصر ، وعند امثال ابي ماضي ونعيمة وجبران في المهجر ، وعند امثال الشابي والتيجاني يوسف بشير في سائر اقطار العربية . هؤلاء وقليل ممن تلوهم من

ذوي الاصالة نفسها هم الذين عمقوا الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي اذ اتضح لكل منهم طابعه الوجداني الخاص داخل شعره ، ولكن عددا كبيرا من معاصريهم وممن جاؤوا بعدهم الى الستينات الحالية جنحوا الى الاتجاه نفسه مقلدين دون اضافة ما ، فلم يصلوا بالقصيدة الرومانسية الى ابعد من الشوط الذي قطعوه في احسن الحالات وان تخلل اعمالهم النكوص احيانا بطريقة التناول الرومانسي الى طريقة التناول التقليدي . هذا العدد الكبير الذي ظهر فيه استنفاد الرومانسية لطاقاتها المبدعة، يمثل التقليدية داخل الاتجاه الرومانسي او الرومانسية التقليدية التي تقف عند حدودها اشعار كامل الشناوي وصالح جودت ومحمد علي احمد ومن اليهم .

بقي ان نتلمس التيار التقليدي في حركة التجديد الاخيرة التي يغطي انتاجها من الناحية الشكلية اكبر مساحات النشاط الشعري الحديث ، ويتأرجح التيار التقليدي فيها بين امتداد للكلاسيكية التقليدية وامتداد مواز للرومانسية التقليدية الى جانب محاولات التقليد المترسمة لخطى التجارب الجديدة الناضجة ، ولنحفر قليلا تحت السطح لكي نتبين جذور الظواهر . الشعراء الاوائل الذين مثلوا حركة التجديد الاخيرة لم تكن بداياتهم الشعرية رهنا بهذه الحركة ، بل انهم ساروا فترة ضمن شعراء التيار الرومانسي التقليدي غالبا قبل ان تلتقي افكارهم على حقيقة استنفاد الرومانسية طاقاتها المبدعة فيما قبلهم ، وحين قاموا يجربون الجديد كانوا قد فطنوا تماما الى ان وعيهم بالواقع اصبح – بفعل ما امتصوه من الثقافات العصرية الخصبة – اكبر واعمق من ان تستوعبه القصيدة الرومانسية التي لا تتناسب سكونيتها مع يقظة الحواس في التعرف على ابعاد الواقع ومتابعة حركته . كان ثمة اساس ثقافي لرؤيا جديدة لديهم ، وكان ثمة بالتالي اساس نظري – مستمد من طبيعة هذه الرؤيا – للبناء الجديد الذي اتسع لتجاربهم الشعرية ، وان اختلف واحدهم عن الاخر في نسبة تحقيقه التلاؤم بين هذا البناء والمضمون في قصائده . قصيدة الشرقاوي المشهورة « من اب مصري » مثلا على فضلها الريادي وكذلك محاولاته المسرحية حتى الان لم تتخلص من الصور التقريرية التقليدية ، ومعظم قصائد نازك الملائكة في كتاباتها التجديدية تسودها الرؤيا الرومانسية التي لا تعدو ان تكون اصداء لرومانسيتها الاصيلة في « عاشقة الليل » ، بل ان شعراء كثيرين من امثال كمال نشأت وفدوى طوقان وسلمى الخضراء يلجأون الى الشكل الجديد دون ان يخرجوا من الحضار الرومانسي التقليدي سواء في المضمون او في طريقة التناول الشعري . وهذا ادونيس واخرون معه ، يغرقون انفسهم في الرمز كاحد الاعراض المتأخرة للايغال الرومانسي في الذات ، الذي لم تلحق اعراضه بالرومانسية العربية – بفعل سرعة تغير الواقع الانساني والواقع العربي في النصف الأول من القرن العشرين – كما لحقت بالرومانسية الاوروبية – متمثلة في الرمزية المغلقة والسيريالية – فيما بعد روادها من امثال شيلي وبايرون وهوجو وجوته خلال الزمن الطويل الذي استغرقته هناك قبل الاتجاه الحديث الى الواقع . وما نخلص اليه من هذه الامثلة واشباهها مما لا يتسع المجال للافاضة فيه ، هو ان في بعض انتاج الشعراء الذين شاركوا في تأسيس حركة التجديد الاخيرة او واكبوها في بدايتها ما يعد امتدادا – برمته او في بعض اجزائه – للكلاسيكية او الرومانسية ، الى جانب ما فيه من التجارب الطيبة التي تحققت فيها الطاقات المتكاملة للشكل الجديد . ولقد غذى هذا الامتداد بخطيه المتوازيين الرئيسيين عدد كبير من الشعراء الأخرين الذين حادت اشعارهم عن الاساس النظري الموضوعي للقصيدة الجديدة من امثال كيلاني سند والجيار وانس داوود ، وعدد اكبر من الناشئين الذين لم يصلوا في نضجهم الى اكثر من التصور التقليدي الرتيب للواقع او الرؤيا المنعزلة وجوديا في جزء منه ، ومن ثم جاءت محاولاتهم الشعرية مجرد منظومات لفظية تقريرية او غنائية لم يتح لها الاستفادة اصلا من تحول القصيدة الى التفعيلة والى القافية الحرة ، وهذه المحاولات كثيرة ومتزايدة لا تعوزها الامثلة . كما ظهر على سطح الحياة الادبية نوع من الشعراء الذين فقدوا شخصيتهم الفنية – او هم مهددون بفقدها – في ترسمهم لخطى التجارب الجديدة الناضجة باصطناع رموزها وصورها وخصائصها الجمالية دون ان تختمر وتتفاعل هذه التجارب مع وجدانهم وثقافتهم لانضاج تجربتهم الخاصة ، ومن الممكن الاشارة هنا الى ظل عبد الصبور الواضح في بعض اشعار بدر توفيق ، والى ظلال اخرى لقصائد من السياب او البياتي او حجازي او غيرهم عند اخرين . كل اولئك وهؤلاء يمثلون ظواهر تقليدية في الاتجاه الشعري الجديد ، وتضاف اشعارهم بنسبة او باخرى – في اية محاولة لحصر التيار التقليدي العريض في الشعر الحديث – الى بقايا القصيدة الرومانسية واطلال القصيدة الكلاسيكية .

●

وبعد ، فان التجربة الجديدة التي تطور اليها الشعر العربي منطلقا من الواقع المتطور ذاته ، تسلم مفتاح كنزها ليس لكل من يهتف باسمها بل لمن يشقون طريقهم الى جوهرها بالوعي والمعاناة الصادقة وجهد التمرس الطويل .

واذا كانت المحاولات المتعثرة في الاتجاه اليها – رغم ما قد يتخللها من الافكار الانسانية او الوطنية – تزحم مختلف مجالات النشر التي يلتمس لها العذر في تشجيعها للجديد كمبدأ ، فان من الضروري ان تتخطى هذه المجالات اليوم مرحلة التشجيع الى مرحلة استخلاص الرفيع والاصيل ، لكي يتاح لشعرنا ان يحقق امتداده ونموه الصحي ، وان يسهم كابداع عربي ناضج – ضمن الادب العالمي المعاصر – في اضاءة مستقبل الانسان بالقيم النبيلة والشريفة .

القاهرة **كامل ايوب**

أيام السرطان

قصة بقلم عبد الهادي البكار

دس رأسه تحت الوسادة ، وجعل الوسادة الثانية فوق جمجمته، وطوقها بذراعه اليسرى ، بينما راحت انامل كفه اليمنى تضم محجريه ، لتحجز عن عينيه ، وبشكل حاسم ، كل ما يمكن ان يتسرب اليهما من وهج الظلام ... فلقد اعتاد على تكثيف ومضاعفة الظلمة في عينيه ، بهذه الطريقة ، منذ ان كان طفلا ، في القرية الغافية على سفوح جبل تعيش في كهوفه صقور هزيلة .

حينذاك ، كان يرى اباه الشيخ ، يغفو على هذا الشكل في فراشه . وكانت تثيره هذه الحركة الشاذة .. غير انها ما لبثت ان صارت عادته الموروثة عن ابيه .

كان يلذ له ، منذ ان بدأ يمارس هذه العادة الموروثة ، ان يتابع وهو مغمض العينين ، رؤيته لدوائر سحرية تتحرك ، سوداء وخضراء غامقة ذات اطارات مذبذبة ذهبية ، تسبح في فضاء اسود ، لا متناه... غامض .

احيانا ، كانت الدوائر السحرية تتوسع او تضيق ، تتكاثر او تقل ، تختلط او تتهادى منفردة ، تبعا لقدرة ضغط انامل الكف المبسوطة فوق المحجرين ، على الجفنين المحدودبين .

كان يمتعه شعوره بالاندهاش الطفولي ، وهو يتابع ـ قبيل الاستسلام الى الاغفاءة بلحظات ـ رؤية هذه الدوائر العجيبة ، تتحرك في فضاء من الالوان السوداء او الخضراء الغامقة ، فيما تحت جفنيه المسدلين .

لم يكن يتساءل عن سبب تشكل هذه الدوائر العجيبة التي تشبه احيانا برزخا ذا شواطيء متعرجة ، بلون الذهب ، في عينيه المغمضتين.

كان يكتفي بالاستمتاع الجاهل بها ، دون ان يتجاوز يوما حدود هذا الاستمتاع الى محاولة السؤال عن اسباب منشئها وتشكلها ، وكيف تتكون في عالم هذه الرؤية السحرية الخاصة .

غير ان رؤوس انامله الليلة (وهو يدس رأسه تحت الوسادة البيضاء ، في الساعة الخامسة صباحا تماما ، ويضم محجريه بانامل كفه اليمنى ، كعادته كل ليلة) .. لم تفلح وهي تمعن في الضغط على الجفنين ، في خلق هذا العالم الخاص المثير ، الذي اعتاد على العيش فيه لحظات تسبق الانزلاق في سراديب الاغفاء والسبات .

كان الوقت صباحا ..

وصوت مؤذن الصبح يصل الى اذنيه من مئذنة جامع « المنصور » القريب من المنزل الذي يسكنه في بغداد .

كانت تباشير الحركة النهارية ، تحتل شوارع المدينة شيئا فشيئا: نباح كلاب مشردة في الازقة والشوارع ..

هدير سيارات عابرة ، يشتد .. ثم يغيب ...

وجلبة عمال .. خفيفة .. ذاهبين الى اعمالهم .. تصل اليه منهم كسرة صوت صباحي ،او نغمة سعلة طازجة .

كان يدرك جيدا انه يحاول عبثا الانزلاق في سرداب النوم ..

وكان يعرف ان انامله الليلة ، لن تفلح في رسم البحار البرزخية السوداء ذات الشواطيء المتعرجة المتحركة ، الشبيهة بقطعة دانتيل ذهبية .

كانت مخارز القلق تغوص في كبده .. تمزق رئتيه .. تثقب امعاءه بجنون وشراسة ...

تقلب في الفراش .. مثل جريح بالرصاص ،تجندل فوق ارض معشبة .. غطتها ثلوج بيضاء ، تمتص دماءه المنسكبة من نافذة الجرح القاتل في الجسد .

كان وحيدا في سريره الحديدي المطلي بلون بني يوحي بلون الخشب .. وحيدا في الغرفة التي اعتادت على انتشهد ساعات انطوائه وانكفائه ، وصلاته الصامتة التي تشبه صلاة الرجال غير الميتين ، الساقطين يوما من القمة نحو قاع السفح ـ بشكل مفاجيء ـ .. اولئك الذين كانوا رجالا ذات يوم ، وابطالا عمالقة على القمم ، ثم لم يبق على اذرعهم بعد السقوط ، عضلات ولا سلاح ، وصارت الدموع والصبر ، سلاحهم الباقي الوحيد ، بعد ان صاروا على السفوح ديدانا تتلوى ، وتزحف متسللة بمذلة نحو المقابر ، والجيف ...

كان ثمة ممر صغير يفصله عن الغرفة المجاورة التي تنام على سرير اخر فيها ، المراة الجميلة التي تزوجها الرجل ، عندما داهمته هامسة : « احبك ايها الرجل القوي . احبك حبا يشبه نارا وجمرا لا يصير رمادا » . ولقد كان ذلك قبل ثلاثين شهرا ، ولم يكن ذلك قبل ثلاثين من الدهور .

فجاة ، وجد الرجل نفسه يمارس طقوس الالم الرهيب :

كز على فكيه حتى كاد الفكان ان يصبحا واحدا .

شد الوسادة بعصبية وعنف الى وجهه يغمره بها ، وعض على قماشها باستكلاب مروع ...

وتوترت أعصاب كفيه وقدميه .. وخار بهدوء مثل اسد قوي داهمت عرينه صخور زلزال مفاجيء ، وتراكمت اطنان الاتربة فوق ظهره ولبدته .

لم يقل الرجل الذي صار طفلا ، لم يقل كلاما .. بل خار من الالم ، وانساحت عبر كفيه دموع مالحة غزيرة ، رافقتها اصوات نحيب واجهاش .

كان (الرجل القديم) ينتحب وحده ، مجهشا بغزارة .. « فالرجال عندما تعز لديها كل انواع السلاح ، تصير اطفالا ، وتنقذها الدموع والصمت والصبر من خلود الياس في نفوسها » قال ذلك مرة لرفيق له ، لانه كان يدرك منذ اشهر انه بدأ يتحول من رجل الى طفل ... واخيرا كان يسمي نفسه : (الرجل ... سابقا) !

كانت دموعه تنساب عتابا لنفسه .

وكانت آلام السرطان التي فتكت بثلاثين شهرا من عمره حتى الان ، تغوص كالمخارز الحادة في قلبه الذي داهمته يوما رياح السرطان ، رافعة في غزوها لقلبه ، راية الحب الكاسح الذي يدمر .

***

انه الليلة ، يذكر جيدا ، كيف كان يوم داهمه السرطان لاول مرة ، من خلال عيني الفتاة الجميلة التي صارت من بعد رفيقة ايامه :

من بؤرتي عينيها الواسعتين ، قفز السرطان اليه ، حين كان اعلى القمة ، رجلا قويا معافى . وفي اليوم الذي سقطت في عينيه من على اهداب المراة الجميلة ، جراثيم السرطان الرهيبة ، كدرات الغبار، اصابه العمى ، وتاهت في طريق المغامرة من اجل الحب ، قدماه .

(١) من مجموعة « الكلاب واللحم المسموم » (ستصدر قريبا) .

كانت جراثيم السرطان ، تصرخ وهي تغزوه لاول مرة :

ـ « احبك . احبك ايها الرجل القوي المعافى . احبك حبا خالد اللهب والتاجج » .

ثم ما لبثت ، حين استسلم اليها في ليلة محشوة بالعتمة الكثيفة، وحين صارت قدره ورفيقة ايامه ، ان شرعت تحرث في اعصابه وفي قلبه ، بخراطيمها البالغة المضاء ، لتزرع فيها القلق اليومي الى الابد .

انه الليلة ، يتذكر جيدا ، كيف كانت تهمس فيه ، وهي في طريقها لاحتلال عينيه وقلبه :

ـ « احبك .. وآتي اليك اليوم ، لاجعل من عينيك بؤرتي اشعاع بالامان والاطمئنان . فانت ستسعد ، لانني احبك ، وسأظل احبك حتى يصير الجسد رمادا متحدا بالتراب » .

غير ان موسم السعادة لم يكن سوى وعد كاذب ، ووهم وخيال . وهو الان مفجوع الى حد النحيب ، لان الرجال الذين يسقطون من فوق القمة نحو السفوح ذات الصخور الناتئة ، ولا يموتون ، يصيرون اطفالا، اذا هم لم ينتحروا ... اذا هم لم يسعفوا رجولتهم بالانتحار .

كان (الطفل) (رجلا) ذات يوم ...

وعلى صخور السفوح صار الان اشلاء ممزقة كانت قديما في شكل رجل من الرجال .

وحين كان صقرا ، يفرز مخالبه الحادة في صخور القمم ، ويحفر بمنقاره في جدران الكهوف الصلدة ، لينحت له فيها عشا وعرشا .. لا يعرف السفوح ، ولا ما في السفوح من عشب وديدان حقيرة تعيش بالزحف الذليل المتسلل نحو الجيف ، الا بنظرة من فوق ... حين كان كذلك ، داهمته جرثومة الحب السرطان ، وهمست به : (احبك) . ولان الرجال الحقيقيين « طيبون » فقد استسلم اليها ، واهداها مفاتيح خزائنه كلها ، حتى مفتاح مصيره ، كان لها منه ، من بعد ، هدية محب من الصقور ، لا يعرف الخداع ولا الرياء ولا الكذب . ويوم شرعت تحرث في اعصابه ، لتزرع فيها القلق المض .. كان وجهها الحلو القديم قد تغير ... وكان الشاعر الصقر قد صار في السفوح ، عبدا ضعيفا ، لا يملك غير الدموع والصبر سلاحا ... يسحقه مرض عضال اسمه السرطان .. اسمه الحب .

بعد فوات الاوان ، عرف (الرجل المباد) ، ان الوجه الحلو القديم لم يكن سوى قناع اخفى حقيقة الوجه الاصيل . كان الوجه الاصيل قطعة لحم بارد ، لا ملامح فيها ، لا لسان يقول الكلام الحلو ، ولا لهاة تغني قصائد الحب المعافى .

حدث رهيب ان تكون جرثومة مرض الحب (التي سقطت في عينيه من اهداب المراة الجميلة ، كذرات الغبار ، ذات يوم قبل ثلاثين شهرا) جرثومة مرض فتاك ، يأكل العمر ، والرجولة ، ومعادن السلاح ، والقوة .. ويبتلع نصلات كل الخناجر والسكاكين ، بشراهة حيوان وحش ، جاع اشهرا ، ثم سقطت تحت فكيه وعلة ضلت من اسراب الوعول الشاردة ، في غابات الشجر الكثيف ، فراح يمزق لحمها ، وهي حية ، بجنون الجوع الطويل الذي يشبه هول المقابر .

انه الليلة ، والساعة قد جاوزت الخامسة صباحا ، يعاني من نوبة الم جديدة ، من نوبات هذا الداء التاريخي الرهيب :

يكز على فكيه ..

يعض على قماش الوسادة البيضاء ليكبت في حلقومه شلالا زخما من الصراخ الدامي ، الباحث عبثا عن منفذ يتفجر منه ...

انه يعرف انها ليست سوى نوبة واحدة مكررة ، من سلسلة النوبات المشابهة التي صارت طابع حياته المميز معها ، بعد ان خسرت الايام القناع المزيف عن وجه الشيطان في المراة ، وصرخت في اعصابه التي كانت يوما اعصاب صقر من الرجال :

ـ « تمددي . تمددي . فبخرطومي الحاد ساحرث فيك ، لازرع القلق الى الابد ، باسم الحب ، واوهام الحب » .

***

كان مصباح الغرفة المجاورة ، غير مطفأ ...

وكانت المراة الجميلة في سريرها ، غارقة في احلام اليقظة .. وفي عالم : لها ، خاص ، بعيد ... بعيد ...

ساعات عصيبة من التشاحن الثنائي ، والصراخ المتبادل ، مرت ، من الثانية عشرة ، الى الخامسة من الصباح ...

كانت الفتيلة التي اشعلت الحرائق في الغاب ، قشة صغيرة ، حارة ، غير ملتهبة . ومع ذلك ، احترق غاب الزوجين ، وليلهما .

لم يكن ثمة سبب كاف للتشابك الثنائي ، وشظايا الصراخ المتبادل، وامتداد الحرائق في كل جنبات الغاب . غير أن المراة حين تصير حطبا يابسا ، ويجف الحب الذي كان يرويها ، ويورق الايام والاغصان لديها ، يسهل عليها ان تشتعل ، مثل كل حطب يابس . (شرارة نار واحدة ، تشعل الف غاب من شجر المطاط ، يوم تغيض المياه والنسغ في الجذور ، وتموت في اعماق التراب اصابع اقدام الشجر ، وتتحول الجذوع السامقات الى حطب ، وتصير الاغصان المورقة ، اذرعة مفلوجة من خشب مصيره فحم ، او نار لاهبة .. وحرائق !) .

تساءل الرجل بمرارة :

ـ « ثلاثون شهرا .. هل تكفي لتجفيف جذور المراة الشجرة ، وجعلها بلا حياة ولا نسغ ، مثل اصابع اقدام الانسان القديم المفلوج ؟ ثلاثون شهرا .. ثلاثون شمسا .. ثلاثون صيفا وسنة .. هل تكفي لتحويل غاب شجر المطاط المعطاء ، الى غاب حطب وخشب يريد ان يصير فحما ، او ينفجر نارا وحرائق ؟ » .

خمس ساعات رهيبة من التشابك والصراخ المتبادل ، مرت،وكانت عينا المراة رفيقة عمره خلالها ، عيني غريب فاجر ينفجر في وجه غريب وحيد . وكلماتها ، كل كلماتها ، كانت تومىء بوقاحة جامدة ، الى بدء نهاية مواسم الحب ، حيث على احباب الامس ، الذين تحابوا،وتزاوجوا ثم صاروا اعداء ، ان يهاجروا عن المنازل التي جمعتهم ، وان يذهب كل في درب جديدة ، وحيدا ، في بحر المفاجآت والمصادفات ...

كان يتمتم بقلبه الواجف ، وهو راكع كالعبد الضخم ، امام المأساة:

ـ « غير ممكن .. غير ممكن ..

ليست العينان هاتان الجديدتان ، المحشوتان كراهية وفقرا وغبارا، عينيها القديمتين ...

وصوت النحاس الفاقع الليلة هذا ، ليس صوتها .. ليس صوتها

العودة الأخيرة

عاد الراحلون
من رحلتهم ، عادت سفن الامس الضائعة الاحلام
قطعت بحر الالام ..
عادت ترفع راية ما لم يأت من الايام
.. صاحبنا نجم الدين هديته لي : ـ
كتب من التفسير ومعرفة الطالع
وكتاب في اصل الجيل الرابع
من سكان الكرة الارضيه
وكتاب عن كيف يضيع الزمن الضائع

***

قلبي افاق عشاق
سافر ذات مساء لبلاد تسكنها جنيات خلف البحر
قلبي .. هل انت حجر ؟
تتركني اتمزق وحدي
نتمزق فوق شفاهي اغنيه
اه .. ما احلى الصبر .. !
عادت سفن الامس وهاانذا اقرأ . اتأمل ما خبأه الطالع
لم يعلم نجم الدين صديقي .. ان الزمن الضائع
قلب ضائع

***

هذا يوم جمعه
ساعة نحس لو لاح زحل
مسبحتي بيميني تهتز
وتهز الجامع كلمات امام الجامع : « ان عذابي واقع »
ونسينا انفسنا في المسجد لحظات
وقضينا الجمعة ثم تذكرنا اخر قصتنا
و..مينا في الارض عذابات وبكاءات

***

عادت سفن الامس الضائعة الاحلام
قطعت بحر الالام
عادت ترفع راية ما لم يأت من الايام
ما لن يأتي من ايام

نصار محمد عبد الله

كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ـ جامعة القاهرة

ابدا .. غير ممكن ان يكون صوتها .. غير ممكن ان يصير الهمس والحنان ، بعد ثلاثين شهرا فقط ، حزمة اصوات نحاسية ، تتقيؤها حنجرة حديد فاجر . غير ممكن ان يصير الحب المعطاء ، داء سرطان يأكل العمر ، والايام ، بانياب الشراهة والالم ... غير ممكن .. غير ممكن » .

وفي الحقيقة ، كانت العينان العدوتان الليلة ، هما عينيها ..

والصوت النحاسي الجاف الفاقع ، الليلة ، كان ايضا صوتها الهامس القديم نفسه ...

وكل ما جد في الامر ، ان ثلاثين شهرا مرت على زواجهما حتى الان ، وبسرطان الحب ، صار مرضا ، وألما ، ليس غير .

ساعات ..

ساعات خمس من التشابك والصراخ المتبادل ، مرت ، وكان عليهما اختيار الانعزال ، كلا في غرفته ، حلا مؤقتا لرهبة ليلة القلق ، حتى الصباح .

وفي خزانة الجدار ، كان ثمة حقائب سفر خمس ، محشوة بالملابس النسائية تنتظر بزوغ الفجر ، لتبدأ رحلتها البعيدة عن الزوج ، التي لا عودة بعدها ابدا ...

***

عندما ذاب نور مصباح غرفتها في وهج الصباح والشروق ، وصار الوقت ضحى .. كان وجه (الرجل القديم) الذي صار طفلا ، من وهن القلق ، ودفق شلال العذاب فوق نفسه ، مثل وجه كلب جاع ومات على رصيف شارع مهمل ، فوق الصقيع ، دون ان يسمع احد انينه وعواءه، لسبب وحيد : ان الكلاب الصابرة ، تموت ، دون ان تعوي ، لانها يوما كانت من الاسود ، والاسود التي تصير كلابا ، لا تزأر ، ولا تعرف العواء .. ولا انين الشكوى . الاسود التي تصير كلابا .. تموت .. صامتة.. وحيدة .. بلا انين ولا توجع . كذلك الرجال الذين يصيرون اطفالا...

كان مصباح غرفتها ، عندئذ ، مثل اجاصة مشنوقة ، تتدلى من السقف الكالح ، بحبل دقيق ، صفراء ، بلون الليمون .

كانت تصل الى اذنيه عبر نافذة الغرفة الجنوبية في تلك اللحظات، زقزقات عصافير افافت تستقبل شعاع شمس يوم خريفي اخر ..

.. وعلى رف النافذة الخشبي الخارجي ، وقف عصفور صغير ، يغني ، يطل بفضول بريء رقيق ، نحو داخل الغرفة ، عبر لوح زجاجي (مغبش) من الداخل ببخار الماء . حينذاك ، كانت عينا الرجل القديم، تطلعان بلهفة مفاجئة نحو عصفور الصباح اللطيف ... وكانتا من النحيب والدموع ، مثل عيني خروف ذبيح ، بلا اهداب ، سلخ جلده ، وتم كيه في فرن كهربائية ! ومع ذلك .. كان قلب الرجل القديم في تلك اللحظات، يخفق بالحب والحنان والتسامح .. رغم كل هذا الشقاء .

بهدوء .. جلس الرجل واقفا .. وكانت الساعة في معصمه تشير الى السابعة صباحا ، وعشر دقائق ... ثم اتجه نحو الممر الفاصل بين الغرفتين .

وبحرص شديد ، دفع الساهر المتعب باب الغرفة الاخرى المجاورة، فانشق قليلا ...

كانت المرأة التي احبها ثم تزوجها قبل ثلاثين شهرا فقط ، بعد ان حاولت الانتحار من اجله مرتين ... كانت تغط في اللامبالاة ، وفي النوم العميق العميق !! وكانت شوارع المدينة قد حشاها ضجيج نهاري (*) ...

بغداد

عبد الهادي البكار

(*) من مجموعة « الكلاب واللحم المسموم » التي ستصدر قريبا.

من مسافر

« الى اصدقائي في المدينة القرية الذين عانقتهم
والذين لم اعانقهم بعد .. »

ـ يا رفاقي
خطرات لم اكن اعرف اني سوف امضي
فعلى شط اغانيكم تعرى كل صمتي
نام موالا على راحاتكم
« قال غريب الدار خلوني مع اهلي »
ومع الشمس التي انسلت على النخل جريحه
هجم المد بعيني حنينا للدروب المتربات
المطفآت النور بالايدي التي اغتالت من الطفل القمر
« جلبت بيكم » ولكني مضيت
اذ مضيت
قيدتني الريح شدتني الى الرعب الجداري المخاطي الحجـر
لم الوح فيدي كانت رصاصا
ودمي فر وغبت
عبر تيه جارح الانواء في صدري حب لا يحد
كنت لا اعرف خطوي من خطاكم
انتم منى ومشواري وأوفي وحروفي
منكم عاشت يرويها انتظاري
والتقينا
لحظة او بعض لحظه
ليت انا ما التقينا
كنت ما ابحرت في الليل ولا اشتقت اليكم
او تمزقت عليكم
يا بقايا الالم المخزون من عمر قرانا
منذ ان جرجرت ساقي على الجسر الليالي
القف اللقمة شحاذا غريب السمت مجهول الهويه
اعبر الجسر على اجداث قتلاكم غريرا لست ادري
انني اشهد موتي

كنت حفار حواريكم باظفاري شكت مني
وما نادت عليكم
ـ الغريب العابر الايام لا يعرف دربه
جائع يستف تربي
اطعموه او فدلوه على الدرب « خطيه »
او ضعوا في كفه نجما نحاسيا ونجمه
سلبته الاعين اللصة عينيه وقلبه
فتهاوى غارقا في الرمل والرمل محيط زيف
« الدالول » حـده
ـ ههنا الارض وصلنا
ـ كان يوما ليس كالايام فالربع قوافل
زمرة تدفن زمرة
سمدت اجداثنا البحر فما اخضر ولم يطرح علينا
بعض ظل او ثمار
مضغت افواهنا الزقوم في عصر المجاعه
وظمئنا
وذراع القفل ما امتد ليستجدي المطر
لم يعد يجهل كيف الدرب ما لون رحيله
غربة تشرب غربه
مصه الليل وانياب كلابه
لم تزل تنهش من اقدامه لكن اياديه صواري كبرياء
والجباه الخضر ما زالت ينابيع عواصف
ـ خلنا يا موت ما متنا بحبك
نحن سافرنا وفي غربتنا
ريحنا اجتاحت وما ابقت على القمحة قشه
نحرث الارض ونعليها مشارف

دمشق — **خالد ابو خالد**

تجليات في منطلق العودة أو

عودة الحصان الأخضر المجنح

بقلم شاكر حسن آل سعيد

٣ – التجلي الثالث :
الانسان العائد المجنح ، او فصل في التنافذ

قال الحلاج : « رأيت طيرا من طيور الصوفية عليه جناحان ، وانكر شأني حين بقي على الطيران فسألني عن الصفاء ، فقلت له : اقطع جناحك بمقارض الفناء والا فلا تتبعني . فقال بجناح اطير . فقلت له ويحك ليس كمثله شيء وهو السميع البصير . فوقف عندئذ في بحر الفهم وغرق » . ص ٣١ الطواسين

***

ينجز (*) العمل الفني : بقعة ماء على قارعة الطريق ، او اخاديد على القار . كلا . انه القار نفسه ، يخلط بالحصى ، وتفرش بـه الارض ، وستدوسه الاقدام والعجلات ، وسيكنـس ويتصـدع ... وستلتصق عليه بعض الازبال وتتجسد على سطحه فقاعات وتحفر ملامحه نهايات أحذية النساء ، وتكمن في أديمـه غطاءات القناني ، او تعشش فضلات ذهبية اللون لحيوانات ظلفية عابرة ... ولكني اراه ، وتراه انت هناك ، بلونه الرمادي قطعا تفصل بينهما الشقوق . القار ظل على قارعة الطريق ، والشقوق كانت من تأثير المناخ ، امـا انا وأنت فسوف نستنتج (جمالية) العمل النفي من خلاله ... مـن خلال هذا الانسان المسحور (١) .

« وظل الانسان لاصقا بالارض » . ليس للانسان اي جناح ، اما الفنان فقد يشف وجوده عن الطائر لان (الطائر هو التجسد الحيوي للانسان) (٢) ولكن ذلك القار هو (تجسد) حيوي ايضا ، لا يـزال الانسان من خلاله أكثر تحليقا في الفضاء . فبقدر مـا يلتصق بالارض يعلو في السماء . اما اذا تسنى له (الغوص) في القشرة الارضية نفسها فسيكون في عداد من يخترق الغلاف الجوي . ومن ذلك ان يكون كلاهما في اقصى الاحوال عنصرا من عناصر العمل الفني نفسه .

« بأي جناح اطير ؟ » . وبمثل هذا السؤال الذي لا يـزال يرن في اذن الخليقة منذ الازل (ازل اللاشكل : راجع عبد الكريم الجيلي ، الانسان الكامل ، في معنى الازل) ينطق الحجر الابكم . لقد كان نصفه (٣) مسحورا (اي ممسوخا) الى صخرة صماء . فلما زال عنه السحر اصبح انسانا تاما . وينطق القار ايضا عن تحليق الانسان المجنح ، ولكن قبل ان يخرج من النافذة . وما بين الحكاية الاسطورة وطبقات البناء السومري يدور الحوار .... ولكن عمل الفنان كان في دوره السرمدي آنيا ورسالته الفضائية ارضيا. ولم يسمع من العندليب سوى تغريده ، وكان يطير دونما جناح . فقد استغنى عن جناحه بقفص مـن الحديد الاخضر . وكما اصبح العندليب أرضيا اصبح القفص فضائيا . فقد اكتسب صفة جناح اسيره . اما العندليب ، فما جدوى جناحيه اذا هما لم يطلقاه في سمائه ؟؟ . ومن خلال رفيف اجنحة لا جدوى منها ، وصمت قضبان لا جدوى منها اسمع ، وتسمع انت ، الاصوات .

فيا لهمهمة الابكم – الناطق ! ويا لتحليق الدارج – الطائر !

ولكن تجربة العندليب ذي القفص الاخضر كانت من تشقق القار وهو في أتونه ، ومن نطق بطل الاسطورة المسحور وهو في حالةمرضية. فالاسطورة كائن مجنح قبل ان تصاغ ، والقار المتشقق (فوق) الارجل حينما كان منصهرا . وكذلك ذلك العندليب فهو في اتم تحليقه حينما كان يحاول أن يزيل عن نفسه (خضرة) اللون الذي طلي به قفصه ، وتلطخ هو به . فقد كان يكتشف جناحيه بواسطة منقاره ... منقاره الرمادي الصغير ولكيما يطير في قفص غير منظور ولا مرئي .

ولا يستطيع الفن أن يكون طيرانا ، ولا الفنان ان يكون انسـانا مجنحا اذا هو لم يجد السالب في الموجب ، لا كتناقض بل كتعادل ، ذلك ان منبت الجناحين هو (تداخل) كل من الضحية والجلاد . « هنا يمكننا ان نضع عنوان الفصل هكذا : فلسفة التعبير الفني وفيهيتجلى معنى العودة أي تعارض كل من الشكل واللا – شكل » .

فأنا انت ، وانت هو ، وهو هي ، ونحن هم ، وانت انا ، وانا هو ، وهو انا ، وانا نحن ، وهو انت ، وهي هو ، وهو انت ، وهم نحن ، وانا انا ، وانت انت ، وهو هو ، وهي هي ، ونحن نحن ، وهم هم .

وهكذا فان اول معارج (الفناء) فيما بين الشكل واللا – شكـل هو ان اجد انا الانسان نفسي في العندليب ، والعندليب في القار ، وان أجد ايضا نفسي في القار . وحينما تتداخل (الابعاد الحياتية) ، اذن ، تفنى الصفات ، وحينئذ فقط يضحي بامكان العمل الفني ان يكون عملا فنيا بحق وحقيق . ذلك انه سيكون (بديهة) وليس (تعبيرا) او (قيمة) .

***

العندليب في لون قفصه ،
وجناحاه قضبانه .
القار من لون وهجه ،
ومنصهره جوامده .

وعلى الوجوه تبدو حقيقة بريق العينين ، اما العمى فبريق اعينهم في قلوبهم .

والوجه المجنح هو بكاء العين وبراءتها . والاعمى المبصر هو مـن لا ينظر حتى في (مرآة) نفسه . فما عسى ان يكون القفص حتـى في (صورة) مرآة ؟؟ ما جدوى ان تبصر العين دونما دموع ، ودموع ؟؟!

ذلك ان اللون الاخضر لن يستحيل الى قفص حقيقي اذا لـم يلتصق بجسدنا . والتشقق الذي يتعرض له القار لن يكون تشققـا حقيقيا اذا لم يحدث في نفوسنا .

جناح الانسان من تجربة العندليب ،
والقار منبت جناحيه .

فالعندليب في قفصه تحرر من اللون الاخضر ، والقار في (موقعه من مواطىء الاقدام) تحرر من (مجانيته) . والانسان العائد من (محنته)

(*) راجع القسم الاول من البحث في العدد الماضي من «الاداب».

(١) حينما يحسب حساب احياء المظهر المادي للطبيعة ، هكذا ، فلكي يستبعاد من خلال ذلك فناء ابدي لاخر مظاهر الحياة المتطورة على سطح الارض : الانسان .

(٢) مجلة الاقلام : مشروع بحث في الابعاد الفنية : شاكر حسن آل سعيد ، ص ٦١ ، مجلة الاقلام ، ج ٥ ، السنة الثانية ١٩٦٦ .

(٣) تروي حكايات الف ليلة وليلة عن امير سحرته الجان الـى نصفين اولهما من الصخر وهو النصف السفلي . واحسب أن هـذا المثال الاسطوري خير شاهد على ازدواجية (الانسان – المادة) .. على همود الجثة – الجسد . ان المنهج المتراجع (التخلف العكسي) للتطور يطلعنا على امر المخلوق منذ ان لم يكن قد كان الا كما اراده الله.

تحرر من غروره . فمتى نبت اذن جناحه ؟؟

والمشكلة الاساسية تبدأ من هذه المعادلة المنطقية :

« الانسان كائن أرضي ، والانسان كائن حر ، فالارض كائن حر ».

ومن هذا المنطق اللامنطقي ... هذا العبث العقلي (٤) يتولد الجناح .

ان العبودية او الالتصاق بالارض لا تصبح حرية مطلقة (٥) اذا هي لم تفلت من زمام الموقف ، والانسان المجنح هو من يفلت من زمـام (غروره) . انه ليس حرا لانه انساني ، ولكنه حر لانه عبد . انه حر لانه (هو) هو على سجيته دونما (شعور) بالعبودية . فله ان لا يتجاوز وضعه معبراً عن تمرده لانه ليس بالتمرد . هو كذلك لانـه في رحلة ازلية وانطلاق .

وهكذا العندليب . فجناحه من لون قفصه الجديدي ، وشقوفه من اخاديد مجاري (منصهره) الازلي (انه ازلي بنظرة انسان فان) . انه هو هذا الطائر الماش ،والعبد الحر . لكن الانسان صائر مع ذلـك لان يكون فنانا . وفن الانسان طيرانه .

***

الارضي اجتماعي . انه هذا الجسد المادي الوجود ، والجثة ذات الابعاد . وهو الالية التعبيرية . اما الحر فهو الارادة الشاملة واللا ـ آلية . وفجأة يكتشف المادي ارادته والآلي شموله ، وتسقط جميـع (الاختام) الساحرة دون أن تمس . وهكذا تفتح الابواب اصـابع سحرية ، او بصورة موضوعية ، اسطورية غير مرئية (فيسمع الصرير)، ويطير العندليب من غير ان ينشر جناحيه ، فيعلو بجسده دون ان يرفعه عن الارض . ويسيل .. يظل يسيل ، القار على قارعة الطريق ، فلقد ولد الفنان .

ولد الفنان . ولكنه تجاوز ارضه ولم يعد لها . فاذا ما عـاد فسيعود غريبا . وهكذا يصبح الانسان مجنحا في طرفة عين . نعم . اصبح الانسان مجنحا بواسطة فنه ، فهل كان له ان يظل محلقا ؟ ولكن الانسان اللا ـ آلي ليس بالعندليب الصناعي ، ولا بالقار الفاقد لخصائصه الطبيعية النقية اذ سرعان ما يكتشف انه بحاجة الى قدميه ، وانه في ضرورة ماسة لان يتجمد ، ولان يعود الى لا آلية حريته الماثلة . انـه سيحتفظ بجناحيه وقدميه في نفس الوقت ، وبجموده وانصهاره معا.

---

(٤) العبث العقلي هو عين الكشف اليقيني . حيث المعرفـة لا تكتسب ابعادها المألوفة ، وحيث المنهج هو على النقيض مـن المنهج المنطقي المنظم . واذا ما حللنا معناه من الناحية الاصطلاحية (ونحـن هنا غير عابثين) نصل الى ان معناه لا يعدو ان يكون (عدم جدية العقل ـ او الاتجاه العقلاني) فاذا ما غمزناه ونحن عابثين فسنقول انه الجنون (ومن لنا بالجنون في الحياة ؟) الا ان العبث العقلي ، مع ذلك ، وفي اول مراحله هو (معكوس) المنهج الجدي : اي انه (اللا ـ مألوفية). فانا عابث عقلي (لا عقلاني) حينما اتصرف بصورة غير مألوفة (ولكني، بعد ، غير مجنون). اني اناقض : اناقض تصرفاتي الانسانية المعقولة ولكني لست اجحدها كانسان . وهو في مرحلته الوسطى عدم اهتمام بها ـ اي بكونها عبثا صادرا عن انسان يدرك مناقضته للتصـرفات الانسانية المعقولة . انه سيفنى عن (جده المنطقي) من خلال (عبثـه المنطقي) . اما في مرحلته الاخيرة فسوف لا يفنى عـن انسانيتـه المعقولة فحسب بل عن انسانيته بالمرة . سيتحد (مجازا) مع العالم الخارجي ، او يمكن ان نقول انه سيكونه (ولكن دون أن يتقمصه او يتجسده) ، سيمارس منه (جده ـ اللامنطقي) او بتعبير اخر (لامنطقه ـ الجدي) ... سيفلسف (عبثه) ، وسيكون بالطبع (مجذوبـا) وبالمعنى الصوفي ... سيتصرف كحيوان او كطائر او كمجرد مادة .

(٥) وهي غير الصمدية . فالحرية في الصمدية هي حرية الواحد بل الاحد : ومن ابعاده ان يكون بلا بداية ولا نهاية . ومثل هـذه الحرية المطلقة لا تشترط وجود العالم الخارجي كشرط لوجود الانسان، في حين ان الحرية المطلقة عند من يفلت من زمام المألوف بشكلهـا النهائي ـ اي حرية (لا ـ منطقي ـ جاد) هي حرية (المجذوب) حيث (ثنائية) الانسان والعالم .

وبعد أن تسنى له ان يكون (آثما ـ قديسا) سيعود (قديسا ـ آثما).

***

ويسير المنطق الجمالي في ركاب هذا المنهج الصوفي .

كان المادي معبرا عن الروحي ، والان ، فعلى الروحي ان يعبر عن المادي . سيعبر الفنان عن المتفرج ... عن المشاهد بعد ان عبر لنـا المشاهد بل المتفرج عن الفنان .

***

وفي العمل الفني لا تلبث المحاولة ان تصبح تجربة ، والتجربة فعلا . ان العمل الفني الحقيقي هو ان يكون الانسان فنانا بواسطته والا فهو مجرد لبوس يلبسه وغطاء يتدثر به . وفي صميم الفعـل سواء اكان تصورا ام فعلا ، يعلو الفنان .. يعرج ، وهو انما سيتجه مع ذلك . واتجاهه هذا سيكون المعراج الذي يسلكه ، والاداء المادي ـ الروحي الذي يؤديه . ولكن في صميم الاتجاه والسمو سيتحقق الفعل بابسط مظاهره ، وسيتلاشى كلما تعقد متطورا نحو شكلـه كتجربة وكمحاولة .

الطائر يطير فحسب . فهو لا يتعلم شيئا اثناء طيرانه (فقد سبق ان تعلم ذلك في محاولاته الاولى للطيران) وهو يمارس طيرانه في حالة حضور شعوري ، والفنان الطائر هو من تنعدم امامه الابعاد والاتجاهات لانه في صميم الابعاد والاتجاهات . وليس ثمة ازاءه من صعود او هبوط وانما الطيران الفعلي فحسب .

فلماذا سيعود ؟

ولماذا ستنعدم عنده الابعاد ؟

بيد انه سيعود لانه لم يجد شيئا ، ووجد كل شيء . وستنعـدم الابعاد لانها لم تكن بالابعاد ازاء من هو في صميمها . لم تكن بشيء وكانت كل شيء . وهكذا فما بين ذهاب وعودة الفنان ، ما بين اتجاهه نحو جهة ما وعودته من تلك الجهة سيتغير شكل العمـل الفني . سيستحيل العندليب الطليق الى حبيس ، والقار المنصهر الى منجمد، والطائر الى انسان . ففي الفن وحده يتسنى للانسان ان يكون لا ـ انسانا ، ويتسنى للا ـ انسان ان يكون انسانا ... ان يستحيل اللا ـ مألوف الى مألوف ويتساوى كلاهما في أن يصبح (بديهة) . وهذه هي حقيقة الانسان المجنح .

وفي كل ذلك ينعدم المصير ، وتتجلى (جبرية) العمل الفني : فالفنان الذي يكتشف بعد لأي أن ليس من فارق ما بين ذهابه وعودته ... ما بين أيجابيته وسلبيته ، ومـا بين شكليته ولا ـ شكليته لـن يجد ما يسعى الى تحقيقه كعمل أبداعي . اذ يصبح أبداعه وتجديـده هو ليس اكثر من (دقة) في العمل الفني واستمرار في الانجاز.وهكذا ينعدم امامه مصيره .. هدفه الواضح ، ويستحيل وجوده الى حـالة من (عبث جدي) . فهو مكرس لغير حريته ، ومهيأ لاكتشاف وجـود اشمل من وجوده . انه حالة أيمان في موقف (توكل) . وفي الفن لا يصبح التوكل الا ممارسة جميع التوصلات الممكنة (اي بحكم الوقت) دونما اتجاه معين (٦) . انه وحدة الشكل واللا ـ شكل والتقاؤهما في كل ما هو عمل فني .

***

٤ ـ التجلي الرابع : مـن قيم العودة

قال السهروردي فـي أصوات اجنحة جبرئيل :

---

(٦) الا ان انعدام الاتجاه هنا هو انعدام القصدية ، وليس النية نفسها . والعمل الفني وان بدا وكأنه يتخبط في غير ما طريق واضح المعالم فذلك لانه بحكم كونه محاولة لشق طريقه . فما أساليبه الممكنة سوى ما عبر فيه باخلاص وصدق وليس الاسلوب هنا هو كيان مادي يتعلق بالمهارة في الاداء ولكنه هو المهارة في الابداع ، اي الكشف عن الحقيقة ، ولو بغياب الشخصية الفنية نفسها . ولا يعني ذلك بالطبع استعارة شخصية فنية اخرى تحل محل شخصيته وتقودها ، ولكن فناء كل ما ستشوب بحوثه الخاصة ولو بحضور الحقيقة .

« .. فسألته في اي اقليم توجد المدينة ؟؟ فقال في اقليم لا تجد السبابة اليه متجها .. »

***

يبدأ العمل الفني من (اللا – شيء) وينتهي الى (اللا – شيء). وبنفس المعنى يمكننا ان نتذكر الانسان ، لا كعالم اجتماعي ، وتقاليد بشرية ، ولا كذات والتزام ، ، بل (كفناء) وتقمص لا – ابالي بالعالم والذات على السواء . والانسان كالعمل الفني يبدأ من اللا – انسانية وينتهي الى اللا – انسانية . وكذلك العندليب ... غناء العندليب يولد من الصمت وينتهي الى الصمت . فهو كتفريد تعبير تمردي ، عن الفريزة والاحساس ، وهو ايضا تعبير مجاني ، كفعل ذي ابعاد جمالية. اما القار في موقعه على قارعة الطريق فسواء هو في جموده او سيولته ، عفويا ، في ان يظهر لنا وجه الصدفة في ابراز الجمال .

والعمل الفني (من خلال الفن والانسان والعالم الخارجي) هو ثبات على شيء ، او انه لا – شيء . فاذا ما بدأ به من النقطة كاتجاه : اي تلافي ثلاث مستويات ، فلن يظل امدا طويلا لكيما ينتهي اليها . ذلك ان اي خط سيرسمه فيما بعد ، او اي سطح يظل في صميمه نفس اللا – ابعاد التي انبثق منها ، طالما لم يتطور بواسطة استحالته الى كتلة حينما سيمنحه الظهور الخارجي بعده الثالث . فاذا ما امتلك هذا البعد فان السطح الذي اصبح حجما يفقد الان مزيته في ان يكون مجالا للاتجاه حتى كخط مغلق . وهكذا ، فالاتجاه في اساسه هو (لا – اتجاه) الا اذا كان شكلا متصورا ، ولكن تصور الاتجاه ليس من صميم العمل الفني . فهل للخط المرسوم في صميمية الا ان يظل (زخرفة) محظة او تصميما ما ؟؟ في حين ان النقطة التي لا تلبث ان تصبح سطحا تظل ، كحركة لولبية ، وكدوامة ، محيطها من مركزها . واذا ما بدأ ، اي العمل الفني ، من الخط كنقطة فهو لا يلبث ان يكرر نفسه دونما ملل . ويتجلى حتى في امتداد اجزاء المحيط الذي ينبثق منه . ذلك انه صائر في النهاية ، مهما استقام ، الى انفلاق . وانغلاق اي مدخل انفتاحه الغيبي . لان انقطاع اي عمل حركة في العمل الفني هو استمرارها الداخلي (٧) . ان اي خط هو في نهاية الامر ، كبدايته ، استمرار لا نهاية له ، وامتداد لا انقطاع له ، واشعاع لا يمكن تجنبه . وهكذا . فالثبات في اساسه هو لا – ثبات .. هو شمول النقطة وتعددها . اي الحركة في شتى الابعاد .

وفي اللون ، وهو مسؤولية الرؤيا الفنية ، لا يلبث السطح التصويري ان يكتسب قيمته التعبيرية ، كمجموعة من الاشكال، وكشكل عام في نفس الوقت في حين ان منطق الرؤية يستدعي فناء اللون من خلال الضوء والدرجة . فالبحث اللوني في صيرورتي ، كبديهة وليس كتعبير هو في نهاية الامر بحث تقييمي خارج نطاق الصبغة وبواسطة تكون (الظلال الفعلية) ... الظلال التي لا تصبغها درجات الالوان بل كثافتها . ومن هنا فاللون هو (لا – لون) كبحث خطي اتجاهي . الا ان غاية العمل الفني وسببه (مهما كان متلاشيا بواسطة تكافئه المتناقض ، كلاشيء يصبح شيئا) هو السطح التصويري في شكله المربع او المستطيل حيث لا يلبث ان يكون جزءا من كل . وما الكل سوى السطح الذي لا حدود له ولا مسمى ... السطح الذي ينداح مهما نظرت العين ويستعرض مهما امتدت قطعة القماش . وهو في النهاية ليس اكثر من دائرة واسعة لا حدود لها . دائرة وليس كرة . وهنا تبرز مشكلة اساسية في العمل الفني . فالانسان صائر الى ان يعبر عن الانسانية. والانسان صائر الى ان يعبر عن اللا – انسانية ، واللا – انسان سيعبر عن الانسانية ، واللا انسان سيعبر عن الانسان . فمن هذا التداخل ما بين الجزء والكل ... ما بين الشيء واللاشيء يبرز السطح الفني. كمربع ودائرة لا نهاية لمحيطها . كنقطة ، وكمساحة . ولكن التسطيح في نهاية الامر هو مبني الاسس . ذلك انه المنطلق المادي للعمل الفني. فكل ما سيرسم عليه سيكون حصيلة التصور للكتلة والمنظور والملامح . في حين ان ما يمكن تكريسه للسطح هو الخط وحده (وهذا هو المنطلق الخاص) .. الخط الذي مهما يقال عنه فسيكون امتدادا صائرا الى ان يصبح سكونا . فهو هو الشكل الفني للسطح . اذ ليس بالامكان رسم خط ما دون ان يكون في نفس الوقت مساحة . ومن هنا فالعودة الى فن السطح هو انديناح لا مفر منه في سياق التعبير الخطي . حيث الحركة والسكون متجسدان في كيان واحد . وحيث الاستعاضة عن العمق والمنظور بالاتجاه والفراغ ، وحيث الاكتفاء بالاثر في المأثورة وبالمعنوي في المادي .

والخط في مجاله الارضي يبدأ من طبيعة السطح ، ويتجه نحو اللا – اتجاه . ومن خلال غيبوبة القصد ، واضمحلال الغاية ينقذ اللاشيء من ان يكون شيئا ، والخط من ان يكون خطا وليس اثرا ، فما هو الا سطح غائب وحاضر معا ، وامتداد فضائي وتشكيلي . انه سراب في سراب .

***

في فجر ما كان الانتظار يمتزج بالتسكع ، وعند اعتاب المعبد تستلقي الاحذية (٨) والسجاد والاجساد ... الاجساد التي آثرت الاستلقاء على الوقوف ، وكانت ، لا بد ، تقول ما لا تفوه به . ثم انساب كل شيء بغتة نحو ان يصبح شيئا ما .

العندليب يفرد فتسمعه . وهو يفرد وان لم تسمعه . ونحن حينما نقول ما نريد ان نقوله فسوف نصمت . ولكن اي صمت هو هذا الغناء السطحي (الظاهري) للحركة .. للحياة ؟؟ الصمت الحقيقي هو الخرس (٩) ، ومن يدري كم ينطق الابكم بحكم الصدفة .

عند اعتاب المعبد استلقت (الطبيعة) تتعبد ، ولم نكن نسمعها لاننا لم نكن في سلبية ايجابيتها . الا يتسنى لنا احيانا ان نسمع خرير الماء ؟ ولكن اطيافنا التي نسبح فيها في لجج من مياه الكهوف ستستمر هناك خلال همسة تيار نازف .

ان الماء الذي نشربه ليس كالذي نحلم به ، وتحلم به البشرية العطشى ، بشربة . وان الماء الذي (يحلم) بأن يستقر في اجوافنا ليس هو هذا الماء الذي يخلو من اية رائحة وطعم ... ومع ذلك فقد امتزج الحلم بالتصور ، والنوم باليقظة ، في عدة لحظات من تجلي . واتحد الانسان بالطبيعة في وحدة من الزمان والمكان .

في مطلع اللحظات الاولى امكنني ان اقول في نفسي : اولئك ينامون عند الاعتاب ، واخرون يظلون فرادى . وفي فردية الانسان تبدو موضوعيته ، لان الذي يوحد ما بين الانسان وربه هو اتجاه الانسانية لربها . ولكن ما اشد غرور هذا الكائن الذي يتصور انه يقاسم غيره نعمه . والمتعبد المفرد هو المتواضع (ان فردية المتعبد لا تتم دون ان تستوفى شروطها وتستكمل أبعادها .. كغياب عن العالم الخارجي والفناء في المطلق ولو بحضور النسبي) .

وفي الفن تبدو قيم الرجوع من خلال عودة الحصان الاخضر المجنح ضربا من الفناء الحي . فليس الامر هو مجرد جمالية الابداع الفني، سواء من خلال القيم الانسانية او الفنية . بل هو ابعد من ذلك – اذ لا وجود فني بلا وصول – فهو فناء كل ما عدا البديهة ، اما فناء البديهة فبديهة الفناء . وهكذا . تصبح قيمة العودة الرئيسية انتهاء للعمل الفني (اي اقلاع فوصول) . او ذهابا وعودة ، وبواسطة تلاقي كل من الشكل واللا – شكل ، وما هو انساني بما هو لا انساني ، وبواسطة ما هو مألوف بما هو لا مألوف . وسيان هنا ان نبدأ من النقطة او الخط ، وسواء ان يكرس الواقعي للفني او ما هو مجسد لما هو مسطح فالعمل الفني استحالته الى ممارسة ، الى أنجاز فحسب . وسيختلط فيه الفن (بالفعل) ، والانساني بالمادي ، وذلك فيما يشبه تفريد عندليب ، وصلابة قار ، وحيوية انسان .

بغداد

شاكر حسن آل سعيد

---

(٧) ان السكون الظاهري للاجسام لا ينفي حركة اجزائها الداخلية، او مكوناتها .

(٨) « واخلع نعليك انك في الوادي المقدس طوى » القرآن الكريم

(٩) في احد كتب التصوف ، اظنه (التعرف للكلباذي) ، هذا النص لاحدهم : « التصوف كعلة البرسام . في اولها هذيان فاذا تمكنت اخرست . » فمن لنا بالخرس الصوفي !



اقوى من الزمن

تأليف : يوسف السباعي

ـ مكتبة الخانجي بالقاهرة ـ ٢٠٨ ص

★★★

في طلائع الانجازات الثورية المذهلة التي حققتها الادارة الشعبية في بلادنا في العهد الجمهوري ، بناء السد العالي . والسد العالي بين مشاريعنا الضخمة يتميز بانه يبلور بصورة فريده ، الطاقات الكامنة في شعبنا بأدق تفصيل . عندما يشكك في قدرتها ويستهان بقوتها ، فتنقض ثائرة لتتجمع ثم تنطلق صانعة الاعاجيب .. كاتبة تاريخها من جديد .. ومن انفعال الادباء الشديد وايمانهم العميق بهذا العمل ، ظهرت مسرحية يوسف السباعي الجديدة (اقوى من الزمن) .

ونبدأ المسرحية في منطقة أسوان بتوقف العربة التي تحمل المهندس عمر ومساعده مصطفى ، العاملين في السد العالي ، لقطع سير المروحة وسخونة السيارة وحاجتها الى مياه لتبريدها . ويأخذ السائق صبحي صفيحة فارغة ليملأها ماء ، وبينما المهندس وصاحبه في انتظار السائق الذي تأخرت عودته ، اذ يظهر الاخير معلنا انه اكتشف في داخل احد المعابد الفرعونية ،جماعة من الناس غريبة الازياء والسحن. يبدو انهم من الفنانين يتخذون من المكان مسرحاً لاحداث رواية سينمائية جديدة يمثلونها . ولما كان المكان يخلو تماما من وجود أي اثر يدل على ذلك ، فقد انكر الرجلان ما سمعاه ، ولكنهما يتبعاه داخل المعبد ، وقبل ان يوغلا فيه كثيرا ، يفاجآن بحسناء تطلع عليهم . ونكاد الدهشة تتلف اعصابهم جميعا عندما تتحدث اليهم فيدركون انهم بازاء انثى غير عادية ، لم تسمع بالسد العالي او السيد المسيح او اختراع السيارة ، الى آخر الاشياء الحديثة والقديمة ، ماعدا الموغلة في القدم ، مثل او بالذات عصور الفراعنة . بل وتذهب الفتاة الى ابعد من ذلك ، فتؤكد ان اباها هو فرعون وان مصر تعيش اليوم ازهر أيامها الفرعونية ! وبهذا اللقاء يفتح المؤلف نافذة على احتكاك الحديث بما قبل الميلاد لتتولد الشرارة التي تبلور عظمة هذا الحدث الهائل .. بناء السد العالي !

ويدعم يوسف السباعي مفارقته هذه . بلبس يقوم بين الجانبين ، ينجم من اشتراكهما في الحديث عن ذات الالفاظ والاشياء رغم اختلافها تماما عند كل جانب ! فالثورة تعني عند مريت ـ الاميرة الفرعونية ـ تمرد بعض طبقات الشعب مطالبة بحق التمتع بالجنة السماوية وعدم قصرها على الاسرة الملكية . بينما هي عند عمر وصاحبه تعني ثورة ٢٣ يوليو !! وهكذا تتعقد الامور بين الجانبين ، فتظنهم الفتاة غرباء وأجانب لايعرفون عن بلدها شيئا ، بينما يحسبون هم انهم عثروا على فتاة مخبولة ! ولكن سوء الظن ينحسر باقبال عمر جادا على تفهم الحقيقة التي يشي بها ماتنطق به الفتاة من صدق ، يؤكد نضارة الحياة حولها وجدتها بصورة حديثة لاقديمة . وهكذا تبدأ المسرحية في الاقتراب من قمة احداثها !

وتتصل الاسباب بين الطرفين ويقع عمر ومريت في الحب ، وتعرض صلابة معدن الشعب المثلة في السد العالي على الفتاة الفرعونية . ولكن صورة الحضارة الحديثة تفسد الامر على الفتاة ، فالاختلاف الحضاري الهائل بين الامس القديم والحاضر يورث الخبل . وهكذا تفر مريت الى عالمها مرة أخرى ، ولاتعود اليه وحدها ، بل بصحبه حبيبها عمر وصديقيه مصطفى وصبحي ! ويتلاعب السباعي بالاحداث تلاعبا بارعا رائعا مبتكرا ، فاسرة الفتاة الملكية الفرعونية تعيش أحداثا ضخاما ، فهم يستشرفون نبوءة تتحقق عن غزو الشمال لبلادهم واغراقهم لاراضيهم ، ومريت تجد في حديث عمر عن السد مصداقاً لهذه النبوءة ! فأصحاب السد غزاة لهذه الارض الجنوبية وهم يعرفون بأن السد سيغرق الارض ! وتعتمد مريت على هذا التفسير ـ حتى بعد وقوفها على خطئه ـ في اقناع اهلها بأن اصحاب السد هم الذين عنتهم النبوءة ، وبهذا الاسلوب استطاعت ان تقترن بعمر كأمير اهل الشمال ! ولكن حور شقيق مريت والمرشح السابق للزواج بها ، يتهم عمر وصاحبه بالتآمر ، فيسجنون ويحاكمون . ولكن مريت تنجح في انقاذهم وتهريبهم. وهكذا يخرجون من العالم الفرعوني كله !

ويقام حفل تحويل مجرى النيل بانهام المرحلة الاولى من السد العالي، ولازال عمر واقعا تحت تأثير الاحداث الماضية ، آملا ان تتحقق المعجزة ويلتقي بمريت مرة أخرى ! وفي زيارة للمعبد الذي وقعت فيه هذه الاحداث ـ بعد نقله من مكانه الى قمة الجبل . يفاجأ عمر بمريم عز الدين موظفة الاثار التي اشتركت في نقل المعبد .. صورة طبق الاصل من مريت! فاذا به يندفع نحوها في وله غير مفرق بينها وبين حبيبته القديمة ، ورغم انها لاتفهم سر تصرفاته ، الا انها تقبل عرضه السريع بالزواج منها ! ولعل السباعي أراد بترحيبها هذا ان يؤكد ان روح جدتها مريت قد حلت في جسدها !

رغم ان يوسف السباعي لم يخرج في (اقوى من الزمن) عن تناول عمل له جوانبه السياسية ، شانه في انتاجه الاخير عامة ، الا انه من الواضح ان مؤلفنا اكثر اهتماما وتعاطفا بموضوع مسرحيته مما تضمنه آخر رواياته (ليل له آخر) مثلا . فهو هنا اقل مباشرة وتصنعا، واكثر موضوعية وفنية مما ابعده بحق عما كان يؤخذ عليه من اقتراب رواياته السياسية الاخيرة من اسلوب المؤرخ لا القاص الفنان . ولعل من الاشياء التي اشتركت في تكوين هذا المستوى ، ان كاتبنا لم يتسرع ويقطف الثمرة وهي لما تزل فجة ، بل انتظر حتى نضجت الفكرة واختمرت جيدا ثم امسك بالقلم . وهكذا انبثقت لمساته المبتكرة ـ التي افتقدها القارىء وقتاغير قصير ـ والتي اضفت مزيدا من الحيوية والرشاقة على عمله . كاكتشافه لمثل فكرة المسرحية ، وتجسيد تداخل الحاضر في الماضي بالاعتماد على اسطورة فرعونية قديمة فسر بها الكاتب تفسيرا عصريا مشروع السد العالي ! وهذا التداخل بين اليوم والامس البعيد ، الذي استخدمه السباعي في زحزحة خلفية الصورة الضخمة التي

تتناول حياة الفراعين وتربط تاريخنا الحديث بقديمه الى مقدمتها ، يستأهل بلا شك وقفة قصيرة .

فعندما حاول يوسف السباعي ان يقيم هذا البرزخ بين عالم اليوم والامس ، لم يسلك الطريق التقليدي في الاستعانة بالحلم ، او بخاتم سليمان مثلا ، أو بغيره من المعجزات الصارخة ، بل جاء بشيء كالمعجزة حقا ولكن العقل لا يرفضه جملة وتفصيلا ، لانه يتصل بالروح ، التي هي من أمر ربي ! واستعمال هذا العنصر امر لا غرابة فيه بالنسبة ليوسف السباعي او لقارئه على السواء ! فالسباعي هو صاحب المجموعة القصصية المعروفة (من العالم المجهول) التي تجيء في مقدمتها هذه الكلمات : ((مع كل هذا التخبط في التفكير والجهل بالحقيقة ، يتملكني احساس بان هناك أشياء خفية .. أشياء لا شك في وجودها .. ولكن اذهاننا البشرية اعجز من ان تدرك كنهها ، واعيى من ان تحيط بحقيقة كيانها . ضلة للانسان .. ماجهل في الحياة بشيء جهله بنفسه .. فهو مازال يتخبط في أدراك كنهه .. لا يكاد يعلم عن نفسه الا انه شعاع يخبو ، وبارقة تضحك ..)) !

ومظهر هذا المعبر بين عالمي الزمنين ، هو اكتشاف واحد من المعابد الفرعونية الكثيرة التي تتناثر في ارض السد العالي ، وبعبور الشخوص ردهته الخارجية الى الداخلية ، يعبرون السطح الى الاعماق ، والحاضر الى الماضي ، فيلتقون بدنيا الفراعنة لقاء احياء بأحياء ! نقف فيه على دهشة الاخيرين التي تعكس تقييما بارعا لبناء السد العالي والحضارة الحديثة : كما يمكن ان تفسر هذه الفكرة ايضا ، بانها تصوير لبعض المجتمعات المغلقة التي لا زالت تعيش في بلدنا ، بعقليتها القديمة وامجادها السالفة ، رغم كل الانتصارات الباهرة التي حققها الانسان لكرامته وحريته وعبقريته .

ويستطيع القارىء ان يجد في(اقوى من الزمن)الكثير من المقارنات، التي لايخلو منها فصل وخاصة الخامس ، بيننا وبين أجدادنا الفراعنة . ومن الواضح ان يوسف السباعي يسخر من الكثير من قيم قدماء المصريين، فهو يرفض ان يتفق معهم في اشياء غير قليلة . وهو لا يستعير مقاييس العصر الحديث في الحكم عليها فحسب ، بل ويصر على الا ينظر اليها من وجهة نظر عصرهم ايضا ! وكأنه لا يجدهم اهلا لما يسبغه عليهم التاريخ والناس ! فيرى مثلا ان المصريين القدماء كانوا يعملون تحت ضغط القوة والسياط تلهب ظهورهم – من الطريف انه انطق ((مريت)) الفرعونية بذلك ! – اما نحن فنعمل بارادة التحدي .. تحدي الزمن الذي تركنا نغفو والعالم يطير ، وتحدى اعدائنا المستخفين بنا .. الهازئين منا ..)) (ص ٥١) . وينتهي يوسف السباعي في هذا المجال الى قول الفرعونية مريت : يبدو لنا .. انه قد آن الاوان لنا .. نحن اجدادكم الفراعنة – كما تصرون على الزعم – بأن نفاخر بأحفادنا .. انكم حقا شيء يستحق الفخر !

ولما كان فناننا قد اتخذ موقفه من مقاييس قدماء المصريين من خلال حدود ايمانه الشديد بمشروع السدالعالي . الذي بنى – اي المشروع – على رفض مبدأ تقديس الفراعنة ، وبالتالي رفض عدم المساس بآثارنا ، الى درجة الجور على حق الاحياء في الانتفاع بتخزين مياه السد . فقد حاول كاتبنا ان يجد في بعض ملامح الصورة التي رسمها للفراعنة ، ما يشد ازره هو ويؤكد صحة الموقف الذي اتخذه ! كما فعل وهو يصور مريت ، اذ تنكشف بعض جوانبها عن شخصية – لانقول ذات مزاج ومفاهيم عصرية . بل متطورة وسابقة زمنها – تشك فيما يسود الحياة الفرعونية من عظيم اهتمام بالحياة الاخرى على حساب الحياة الدنيا ((ثورة الشعب من اجل حق الحياة .. اولى من ثورته من اجل حق الاخرة .. والسد للحياة .. اولى من المقابر للجثث .. اشياء كثيرة في حياتنا كانت تقلقني .)) (ص ٣٩) . وقد اسرف المؤلف في اتخاذ هذا الموقف الذي يعرض لتحرر مفاهيم مريت بالنسبة الى قومها وعصرها، الى درجة مبالغ فيها ، جعل الصورة تهتز والمرئيات تتداخل ، وخاصة وان السباعي تناول ذلك باسلوب تقريري سطحي . ولعل من بواعث ذلك ايضا أن آراء الفتاة الفرعونية في هذه الشئون ، تجيء في معظم الاحيان كتعقب على قول متحدث آخر ، لاتنبع من افكار خاصة تشغلها او تعكس صراعا يمور في اعماقها .

عندما تناول السباعي اوضاعنا الداخلية في (رد قلبي) او (نادية) ، والعربية المتصلة بفلسطين في (طريق العودة) ، والعربية المتصلة باتحادنا مع سوريا في (جفت الدموع) أو (ليل له آخر) . كان من الواضح انه يكتب عن دراية كبيرة لما يعرض له ويصوره من هذه الاحوال والاوضاع . ولكن هذه الميزة أو الظاهرة نفتقدها في (اقوى من الزمن) وهو يتحدث عن الفراعنة ، الى درجة ان يجد نفسه في حاجة الى الاشارة في الهامش الى أن صيغة عقد الزواج التي استخدمت في قران عمر بمريت ((مأخوذة من نص عقد زواج يرجع تاريخه الى عام ٢٣١ ق. م. .. أبرم بين امحوت وناحتر – ويعقب السباعي لزيادة التأكيد طبعا – وهو محفوظ في المتحف المصري بالقاهرة)) ! (ص ١٢٢) . وإذا ابان هذا الهامش بصورة مباشرة عن ضعف كاتبنا في هذا المجال ، ففي مواضع اخرى ينعكس ذلك بصورة غير مباشرة كما في غيره مريت من صفية أخت عمر وشكها في وجود علاقة غرامية جنسية بينهما – حسب معتقدات قدماء المصريين – فلقد صور السباعي هذا المعتقد الفرعوني المعروف للجميع بلون باهت لا يقنع بأصالته . وليس ادل على ذلك من تصنع مصطفى ، وهو المهم بالفراعنة الذي يعرف الكثير عنهم ، ودهشته لهذا الامر المهول . وذلك ليعرض لنا المؤلف من خلال هذا التصنع ، هذا الجانب من العقيدة الفرعونية الذي لا يلتفت الى وجوده احو كما يظن !

ومن امثال ذلك أيضا اشارة السباعي اكثر من مرة الى الصورة التقليدية البالية المكرورة الى درجة السأم والقرف – وكأنها كل شيء لو صحت – لاجبار الشعب على حمل الاحجار لبناء الاهرامات والمعابد . (ص ١٦١) .

وهكذا لم يحالف التوفيق فناننا في معظم الاحايين في تجسيد معالم الحياة الفرعونية، فلم يحس المتلقي بان هناك انتقالا حقيقيا الىالعصر المصري القديم . وقريب من ذلك ما استشعره القارىء وخاصة في الاجزاء الاولى من المسرحية – والسباعي يؤكد مصرية الفتاة الفرعونية مائة في المائة ، وانها ليست غريبة او مختلفة عنا ، فشخصيتنا لم تتغير منذ آلاف السنين – من تقطع الصلات بين مصرية الامس واليوم . ووجود فجوة ضخمة وحلقة مفقودة بين المواطنين .. القديم والحديث . لا كما يريد أن يوهمنا الكاتب بعكس ذلك – من بواعث ذلك اعتماد فناننا اعتمادا كليا على الحب ، ظانا ان استهواء كل من مريت وعمر للاخر دليل على انتماء كل منهما لجنسية واحدة . وكأن الغرام سمة خاصة لاعاطفة انسانية يملكها البشر جميعا ولا تقتصر على جنس او بلد .. – ولعل توفيقه في نقل هذا الاحساس الينا واعطائنا هذا المعنى بصورة غير مباشرة ، جعله يجهر به جهرا كما في (ص ٨٤) ، فنحن نحن لم نتبدل ((باطننا .. تركيبنا الادمي)) مشاعرنا .. الامنا.. متاعبنا.. حاجاتنا .. اذواقنا .. مطامعنا .. امالنا .. رغباتنا ..)) .

لا اظن ان قصة الحب كانت الزم في عمل ليوسف السباعي مثلما كانت في (اقوى من الزمن) . فالموضوع المتناول – السد العالي – الذي يمكن ان يبدو من وجهة نظر فنية ((جافا)) او جادا اكثر من اللازم ! يكون في اشد الحاجة الى لمسات انسانية رحبة ، لايبلورها مثل الحب ، حتى لا تطغي عليه الخطوط المجردة . وقد وفق الكاتب في استخدامه ليجعل اتصال عالمي مريت وعمر أكثر معقولية ! وقد عمل الحب على دفع عجلة الاحداث ، ولولاه لما ارتبط عمر بمريت ، ولا يمكن المسرحية ان تتوقف وتنتهي وهي لما تكد تبدأ ، عندما غارت الفتاة الفرعونية من صفية اخت عمر ، وظنت كما تعهد في قومها ان الاخ يمكن ان يقترن بأخته . فصممت على أن تنهي علاقتها بالشاب المهندس والاتقابله بعد ذلك . ولو لا أن تكشفت الحقيقة لما حدث لقاءات اخرى وتتابعت فصول (اقوى من الزمن) ! ولعل ما يعنيه يوسف السباعي في مسرحيته باقوى من الزمن له دلالته الواضحة ، فهو لايرمز به الى الانسان او السد العالي او الحضارة ، وانما يعني به الحب وحده .

القارىء ان السباعي اراد ان يكون السد في (أقوى من الزمن) أكثر من مسرح لاحداثها او واجهتها الخلفية .. بل شخصية من اهم شخصياتها ان لم تكن اهمها على الاطلاق ، تحرك الحوادث وتؤثر في الشخوص وتلون احاسيس ومشاعر . ولم يكتف المؤلف بذلك ، فجعله ايضا شخصية ذات تاريخ ـ وخاصة في المرحلة الاخيرة ـ يعرض لانجازاته البنائية حتى افتتاحه رسميا . وهكذا امكن مكاتبنا الا يجعل السد يغيب لحظة واحدة عن المتلقي ، لا يكف عن تناوله بأسلوب مباشر وغ يرمباشر ايضا ! فهـو اذا اختار اسوان مكانا وذهب بنا الى موقع السد لنشاهد بناءه مـن قريب لا من بعيد شأن السياح ، وانتقى شخصوصه مـن بين العاملين فيه مثل عمر المهندس ومصطفى مساعده وصبحي السائق ، فهو كذلـك يجعل الصراع الذي تقوم عليه المسرحيه يستند في جوهره الـى ضرورة هذا المشروع الضخم وبساطة التضحية بنقل آثارنا القديمة الى موضع آخـر .

ورغم كل ما يمتاز به (اقوى من الزمن) فهناك ملمح قوي آخر مميز لا يمكن تجاهله ، لانه يعرض لنا جانبا من اغوار يوسف السباعي التـي لا تظهر على السطح كثيـرا ، وهـي اشجان الفنـان وتأملاته فـي الحياة والبشر والكون . مثل هذه الصرخة التي يطلقها عمر (ص ١٢٧ ـ ١٣٢) ، هل استطاع الانسان في تاريخة الطويل ان ينجح في ان يوفر لنفسه السعادة والطمأنينة والامن ؟ والجواب بالنفي ((أن شيئا في تركيبنا يأبى علينا الراحة)) . والسباعي لا يريد بهذا القول ان ينفـي عن الانسان مسؤوليته فهو نفسه الذي يبتكر كل وسائل التدمير للقضاء على ذاته في النهاية . ويذهب مؤلفنا الى أكثر من ذلك ، لقـد سلب الانسان بهذه المخترعات المدمرة اشياء هامة لا يمكن تعويضها .. نعمـة الراحة .. نعمة الاكتفاء .. نعمة الامان من الخوف .. الخوف من انفسنا .. وممن حولنا ، ومما حولنا)) .

ومن القضايا التي ناقشها السباعي في مسرحيته ايضاً ، قضية الزمن . فالمؤلف قد اعتمد على هذا العنصر اعتمادا تاما في التقاء العصر الحديث بالقديم ، ومن خلال تداخلهما بعرض وجهات نظر كل منهما . ثم حاول ان يتناوله في سرعة بشكل اقرب الى التجريد في بعض المواضع ، كما فعل (ص ٧٨ ـ ٧٩) ومريت وعمر يتشاكيان الهوى ويبحثان عن مخرج لاختلاف زمنيهما . ولا بـد لواحد منهما ان يتنازل عن واقعه لصاحبه ، وتختار مريت ان تترك واقعها وتعبر الهوة الزمنيـة لتلتقي بمن تحب . وكأن السباعي يرمز بذلك الى غلبة الحاضر علـى الماضي القديم ، وتغادر الفرعونية عالمها تاركة اسرتها سعيدة بالحب الذي تجده عند صاحبها . ولكن ذلك لا يدوم الاساعات قلائل ، وتصدم مريت صدمات تكاد تذهب باللب لما تجده من صور الاختلاف بين دنياها القديمة ودنيا عمر . فلقد مرت على العالم الاف السنين تركت بصماتها على الاشياء الاف المرات . وتزمع الهرب والعودة الـى دنيا الفراعنة رغم حبها الكبير ((غير معقول ان استمر هكذا .. أنهم ينظرون الي كأن بي خبلا .. وهم على حق .. اني وراءهم بالاف السنين . كل مالديهم وما اعتادوه .. غريب علي .. انا غريبة بينهم .. اني لست حتى مجرد طفلة .. وفي كل يوم .. بل في كل ساعة .. ساواجه بجديد لا اعرفه. علي ان اواجه في كل خطوة شيئا مذهلا .. وعلي الا اذهل .. وان ابدو كأنني اعرفه .. والا اتهمت بالجنون .. وحتى اعرف كل هذا يكون العمر قد ضاع .. ليس لي مكان هنا .. بين هذه العجائب .. الا ان اكون انا مجرد اعجوبة)) (ص ١٠٢) .

واذا كان الفشل قد لحق بتجربة تكيف العصر القديم بمبادىء العصر الحديث ، فللزمن أن يعرض وجها آخر ، وهو معايشة الحاضر للماضي. فلقد عرضت مريت على عمر ان يتنفس في عالمها كما حاولت هي الاندماج في عالمه ، وقبل المهندس الدعوة ، حبا في الفتاة ورحمة بها من قسوة التجربة التي تعرضت لها .. ولكن السباعي هذه المرة لا يضع للتجربة نهاية ، وان كان قد رسم ابعادها وحدد خطوطها . ولا أظن انه فعل ذلك لانه مقتنع بها ، وانما لانه ـ بمقارنتها بالمحاولة السابقة ـ اكثر ميـلا اليها . ربما لان الانسان يعرف الماضي ويجهل المستقبل ، فهـو اكثـر اطمئنانا الى القديم الذي عاشه او ورثه من الجديد المتوقع المفاجىء . لذلك بتر المؤلف التجربة الثانية ، باتهام حور لعمر وزميليه بالخيانة ، والحكم عليهم وانقاذ مريت لهم ، بتهريبهم من السجن ..

ومن شخصيات المسرحية التي اهتم بها السباعي ، عمر ، وصبحي ، ولقد صور المؤلف عمر المهندس شديد الانفعال بالسد ، ينسيه حرصه على بناء المستقبل المحافظة على امجاد الماضي . فيرى في المحاولات التي تبذل في انقاذ اثار منطقة السد قبل ان تجهز عليها مياهه ، مالاضائعا وعملا غبيا وجهدا اخرق ، لم يكن من الواجب اضاعته في مثل هذا السبيل فان لم يكن بد من صنع شيء ما ، فكان يكفي ((لافتة ببضع جنيهات ، وسهم يشير الى قعر النهر .. هنا يرقد المرحوم امختب في قبر صفـة كذا وكذا .. اغرقه السد العالي الذي منـح الحياة للملايين)) !! (ص ١٦ ـ ١٧) . كما يصوره السباعي رزينا لا ((يندلق)) يحاسب علـى خطواته جيدا ، ولكنه ازاء فتنة مريت لا يستطيـع ان يقاوم سحرها . فهو معها كما يقول احد اصحابه ، يكاد يحملها من فوق الارض .

ويصور المؤلف في شخصية صبحي . مزاج ابن البلد المصري . فهو صريح لا يخفي ما في نفسه ولا يكتم آراءه فـي الناس والاشياء . يجابه مريت عندما ظنها في البداية وهي ترتدي ثيابا رقيقة ، انها ممثلة او راقصة ، فيعلنها انه طول عمره لا يحب ثياب الرقص حتى ولو كانت حشمة ! (ص ٥٧) . ومقاييسه في الجمال تؤكد ذلك ايضا ، فهـو يعجب بالوصيفة سميحة لان ((لحمها طري وجسدها يمـلا الحضن)) ! ويفكر في الزواج منها رغم انه متزوج ! ويحمل صبحي معتقدات طبقته الدينية ومفهوم مكان العبادة عندها . فهو ما يكاد يعلم أن المعبد الفرعوني ليس الا بيتا من بيوت الله ، كما اخبره المهندس حتى تتجمع على الفور في ذهنه اول ملامح هذا البيت .. ميضة وخادم !

ومن الجوانب القوية في المسرحية ، تجسيد لاتجريد السد . فيلاحظ

واذا كانت الاعمال الاخيرة ليوسف السباعي قد خفتت فيها روح مرحة المعروفة ، التي كانت تطبع قصصه ورواياته حتى مقالاته السابقة بطابعها المميز . فان هذه الروح تعود ثانية في (اقوى من الزمن) الى الظهور بكل قوتها . حتى ليمكن ان تعد المسرحية كلها نتاج هذه الروح .. في افكارها .. وخيالاتها .. ولسماتها ! ويعتمد المؤلف احيانا على الموقف الكاريكاتيري . كما في قضم مريت للميكرفون وهي تظنه شيئا يؤكل ! او يستخدم اللمسة النقدية ، كما في تخيله لما تصنعه مصلحة الضرائب لو تعاملت مع فرعون « بتقديراتها الجزافية سيصبح فرعون مدينا لنا باذن الله ، بعد كل هذا العمر الطويل من الفرعنة .. سيتحتم عليه ان يدفع بدل ان ياخذ ! » (ص ٩١) .

واذ يحاول السباعي ان يكون موضوعيا وان يعرض وجهات النظر المختلفة لما يتناول — مع ميل غير قليل الى الاستخفاف بالراي المعارض وعرضه في اكثر الصور سذاجة وبلاهة ! — فقد كان من الطبيعي الا يتجاهل رأي فريق كان يرفض مشروع السد بحجة انه يغرق الارض الغنية بكنوز وتاريخ انساني لم يكتشف بعد . فمصطفى مساعد المهندس يقول عن ارض السد الثرية بالاثار انها شيء له قيمة لنا جميعا ، شيء نفاخر به (ص ١٤) . فيرد عمر ساخرا : « ولكن .. في البداية .. في اول خلقه .. هل تظنه انشىء من اجل ان نفاخر به .. هل تظن اجدادك الذين انشاوه .. قد كلفوا انفسهم كل هذا الجهد .. من اجل ان يتركوا لك شيئا تفاخر به .. انظنك كنت تشغل بالهم حيث لابد لهم ان يتركوا لك شيئا تفخر به ! » .

في غير فصل من فصول (اقوى من الزمن) يسيطر على القارىء احساس قوي بانه يقترب بشكل او باخر من روح (حديث عيسى بن هشام) . فما هو مبعث هذا الاحساس . رغم الادراك الواعي للمتلقي ، باختلاف طبيعة العملين ؟ يخيل الي ان هذا الشعور قد نجم لا عن عرض وقع الحاضر على انسان الزمن القديم ببعثه حيا ، فهذا اسلوب قديم عرفته فنون عربية غير القصة قبلا . ولكن عن رغبة المؤلف في اعطاء الكثير من المعلومات ، او على الاصح تسجيل الكثير من الوان التغيير التي حدثت . وكأن السباعي اراد ان تحمل مسرحيته كل ما تنبض به حياتنا اليوم في كافة المجلات من قضايا كثيرة تشغل اصحابها وتؤرقهم ، وهكذا عرضت اللقطات من السد العالي والديمقراطية والاشتراكية وراس المال المستغل الى المهندسين والعمال السوفيات العاملين في اسوان !

ولقد ملكت السباعي رغبته القوية في ان يلم بكل شيء عن السد العالي ، حتى انزلاقة في بعض الاحيان الى حديث تقريري جاف عن تصميمه وطريقة بنائه مثلا . كما في ص ٦٠ — ٦١ ، حتى استشعر القارىء ضرورة وجود رسوم ايضاحية يحدد عليها المؤلف ما يشير اليه !

المنصورة (ج. ع. م.) **علاء الدين وحيد**



النخلة والجيران

رواية بقلم غائب طعمه فرمان

منشورات المكتبة العصرية ، بيروت

***

لعل « النخلة والجيران » اول رواية عراقية جادة ، بعد محاولات محمود السيد الذي يعتبر بحق صاحب المحاولات الاولى في الرواية العراقية والقصة القصيرة كذلك . وقد سبقت رواية الاستاذ غائب طعمة فرمان هذه ، بعض الاعمال « الروائية » ولكنها لم تكن تملك صفة الرواية الحقة حيث لم تتوفر اكثر الاسباب الفنية التي تجعل من القصة رواية.

وقد عرف القراء الاستاذ غائب طعمه فرمان قصاصا منذ عام ١٩٥٥ عندما طلع علينا بمجموعته الاولى « حصيد الرحى » وكانت مجموعة قصصية طيبة كبداية ، وقد ضمت قصصا موفقة تماما مثل « صورة » . ونشر بعدها مجموعته الثانية « مولود اخر » . واخيرا عرفناه روائيا يتقدم بخطاه في حقل يكاد يكون قفرا في العراق .. فليس هناك ، قبل « النخلة والجيران » رواية عراقية جديرة بهذا الاسم .. وحتى القصة القصيرة عندنا ، اذا قورنت باختها المصرية ، لا تعتبر شيئا جديرا بالمقارنة ، اذا استثنينا قصص عبد الملك نوري وغائب والتكرلي وجيان ونزار عباس .. ولكنهم منذ ثلاث سنوات قد صمتوا . فهل جدبت قرائحهم ؟ وقد كنت اتتبع المجلات العربية بلهفة ولكن دونما جدوى ، ويبدو ان وراء صمتهم اسبابا لا نعرفها .

***

ليست هي بالنخلة العراقية التي يعرفها الكثير .. النخلة الفارعة المتهدلة السعف كضفائر امرأة جنوبية حسناء ، مثقلة الضروع تتمايل على شط دجلة او الفرات . ولكنها قميئة منزوية في صحن دار خربة بالقرب من تنور خبازة محترفة . انها نخلة حقيقية وقد اكتسبت القبح والعقم ، اللذين لا يملكهما البشر وحدهم ، من الحياة التي نمت وسطها . وهل تكون نخلة رائعة وسط حي مترب موبوء بروائح القمامة والدهن المحروق والجدران المشبعة بالملح والرطوبة .. اية نخلة واية حياة قادرة على الازدهار في زقاق مصدور النسيم ؟ ليست حياة النخلة افضل من حياة سليمة الخبازة او حمادي الحوذي السكير ، طريح المرض والفاقة ، او العوانس الثلاث .. هذه العوسجات اليابسات ، ومرهون السايس واخرين . وليس مصير النخلة بمختلف عن مصير صاحبتها سليمة الخبازة وجيرانها . فمثلما امست النخلة مهجورة في دار قد باعوها لتضم الى مصنع .. ومثلما كانت النخلة مهددة بالقلع كان الاشخاص جميعا مهددين بالكارثة . ان سليمة الخبازة قد باعت نفسها ، مرغمة بقوة لا تدري مصدرها ، الى افاق محتال ضحك عليها وغدر بها في اول يوم من ايام (صداقتهما) التي احاطتها الاسرار والالغاز لدى الجيران .

تبدأ الرواية مع مغيب الشمس بنداء اسومة العرجاء وباصوات الجيران البسطاء المنسيين في زقاق بغدادي خلف شارع الرشيد الضاج بالحياة . ومن التحقيق الذي تقوم به الخبازة مع ابن زوجها حسين عن نقصان في الفلوس تتهمه به ، نتعرف على شخصية هذا الفتى المتسكع الذي يبدو وجها باهتا كانسان ، وليس كممل روائي ، وندرك انه يعاني افلاسا مزمنا آخذا بخناقه حتى اللحظة التي باع فيها الدار .. وقد فات الاوان .

ومع هبوط الظلام تأخذ النخلة شكلا شبحيا وسط الدار . وليس من سمير سواها طوال الليل . فتتطلع سليمة الخبازة « الى نخلتها القميئة تبرك قرب الحائط وسط دائرة سوداء . نخلة مهجورة عاقر مثلها تعيش معها في هذا البيت الكبير خرساء صماء تتحمل كل المياه القذرة التي تلقى في حوضها ، ويمر الصيف والشتاء دون ان تحمل طلعا او تخضر لها سعفة . » في هذه الكلمات الفنية يكمن سر الرواية كلها . انها تجسيد رائع لحياة سليمة الخبازة نفسها ، وربما لحياة هذا الزقاق البغدادي برمته ، هذا المخبوء خلف شارع الرشيد ، بما يدب فيه من بائعات باقلاء مهدمات ، وعوانس فاتهن القطار وفراشين في دوائر الحكومة .. وحرمان وترقب شيء هائل مظلم واكيد .. مخيم على الحي كله بين عشية واخرى .. لعله الكارثة او الجريمة او الموت .

***

كثيرا ما اعتاد الكتاب الروائيون ان يصرفوا جل انتباههم واهتمامهم الى شخص واحد او شخصين يأخذان صفة البطولة في العمل الفني . ومن خلال تصرفاتهما او علاقاتهما نتعرف على الاشخاص الاخرين الذين لا يشكلون الا تكملة للشخصية الرئيسية . وثمة روايات اخر لا نستطيع ان نضع يدنا فيها على بطل واحد او اثنين . حيث يكاد اكثر الاشخاص يمثلون حيزا متشابها في البناء .. وقد تعتبر رواية « انا كارينينا »

---

١ — رواية عراقية للاستاذ غائب طعمة فرمان — من منشورات المكتبة العصرية ، بيروت .

الطير الأسود الصغير

قصة بقلم محمد كامل عارف

لم تورق الاشجار بعد ، ولكن خضرة خفيفة تشع من صف الاشجار الطويل في الاسفل . كان العراقي يتطلع من نافذة غرفته ويفكر بأنها ستورق كلها في أقل من اسبوعين . لقد كان الشيء نفسه يحدث في اية مدينة عاش فيها في اوروبا . وكان هو يدهش دائما للسرعة التي تخضر بها الاشجار . ما أن يرفع المرء رأسه ، حتى يجد الاشجار قد ازدحمت بالبراعم ، وبدأت تورق .. ويحل فصل جديد اخر .. وتتوالى الفصول : وارشو .. فينا .. براغ .. برلين : الاشجار تبرعم وتورق وتيبس ، لتعود تورق من جديد .

وتذكر العراقي ، كيف انه فوجيء مرة في فينا ، وهو يغادر الحانة مع الفجر ، بالاشجار مخضرة على طول الرصيف . لقد فكر وقتها بانه سيتحطم قريبا . وظن ان ذلك سيحدث ، كما ينقطع حبل متوتر مرة واحدة . كان يتطلع الى الاشجار ويردد بلذة : ساتحطم .. سانحطم . ولكنه يعرف الاونة انه لن يقع له هذا الحدث الفذ . لن يسمع صوت حبل ، ينقطع مرة واحدة . وانما سيتهرأ الحبل ، سيتفكك بين اونة واخرى .. تك .. تك .. تك .. تك : والاشجار تبرعم وتورق وتيبس ، لتعود تورق من جديد .

وانتبه الى ان الفتاة اخذت تدندن بالغناء : اوه كارول .. اوه كارول .. انني حمقاء جدا .. قل ان كنت تحبني .. كارول .. اوه كارول .

واخذ السرير يطقطق . وسألته الفتاة : ـ اهي سخيفة ؟

لم يجبها . كان قد رأى طيرا اسود صغيرا يرنق بجناحيه فوق سطح البيت المقابل . طقطق السرير مرة اخرى ، واقتربت منه . لفت ذراعها حول كتفه ، وشم رائحة جسدها الحارة .. بف ! لم لا تذهب وتغتسل ؟ واخذ الطير الاسود الصغير يرفرف بجناحيه محوما حول مدخنة البيت المقابل . قالت الفتاة : ـ ستغني انت ؟

ـ ماذا ؟!

ـ ستغني أنت اغنية عن بغداد ؟

قال العراقي : لا اعرف .

كان الطير الاسود قد غادر المدخنة . ثم عاد مرة اخرى يحوم حولها . وتجاوزها بعيدا ، مرفرفا بجناحيه ، وهو يرتفع وينخفض في طيرانه . فكر العراقي ، بأن الطير الاسود الصغير لا يقصد المدخنة بالذات .

قالت الفتاة : ـ اعطني سيجارة اذن .

ـ هناك على المنضدة .

واختفى الطير الاسود . انخفض وراء السطوح القرميدية ذات المداخن واختفى . قال العراقي لنفسه : انه لا يقصد مكانا معينا . الطير الاسود الصغير لا يقصد اي مكان . انه يطير فوق مداخن المدن ، فوق سطوحها القرميدية ، يرفرف بجناحيه ، وحيداً . ولكنه لا يقصد مكانا بالذات .

وفكر العراقي ، انه ربما يكون نفس الطير الاسود الصغير الذي وجده طافيا على الماء عند شاطيء بحر البلطيق في بولندا . كان مبلل الريش ، متعبا . وكان جلده الاحمر محترقا بماء البحر والشمس . وضعه داخل قميصه ، واخذه معه الى المخيم . كان الطير الاسود لا ينفك يطل برأسه الصغير الاقرع من فتحة قميصه ، ويحدق بالفتيات البولنديات المستلقيات على الرمل . ولم يعرف احد نوع هذا الطير . ضحكت البولنديات عليه ، وبقي الطير يتلفت برأسه ويطرف بعينيه المستديرتين ، محدقا بهن . قال لهم العراقي ، انه نوع من الدجاج البري . ووضعه فوق فراشه في المخيم ، وقدم له الخبز والماء . ولكن الطير لم يشا ان ياكل ، ظل يتلفت برأسه ويحدق بالفتيات الملتفات حوله . قال العراقي للطير : حسنا ! اذا كنت تخجل ان تتناول طعامك امامنا فسنتركك لوحدك . وعندما عاد الى المخيم في المساء لم يكن الطير الاسود الصغير هناك . كان قد ترك فضلاته على السرير وغادر المكان : ان الطيور السوداء الصغيرة لا تكف عن الطيران ، وهي وحيدة ومسرورة وخبيثة .

واخذت الفتاة الان تزعق وراء ظهره . التفت اليها : ـ ماذا ؟

ـ انني اسألك ، هل هذه الصورة على الحائط هي الثور المجنح ؟

ـ اجل . انه الثور المجنح .

وعاد يحدق عبر النافذة . قالت الفتاة :

ـ في بلاد ما بين النهرين ولدت أولى الحضارات في العالم .

فكر العراقي ، بانها لا بد قد قرات ذلك في المدرسة .

قالت الفتاة :

ـ وفي بغداد انشئت في القرن الحادي عشر اولى الجامعات .

سالها : اين قرات ذلك ؟

اقتربت منه ، واتكأت على النافذة بجانبه . انتبه الى انها قد ارتدت ثيابها وغيرت لون الاحمر على شفتيها .

سأل مرة اخرى : ـ اين قرات ذلك ؟

قالت : ـ في احد الكتب .

قال : ها .. اجل .

والتفت برأسه نحو النافذة . سألته الفتاة : اين تقع بغداد الان ؟

ـ في العراق . انها تقع دائما في العراق .

مالت بجسدها عليه وقالت : لا . اعني في اي اتجاه تقع ؟

قال : هه ! لا أدري .

ـ هناك ؟

ـ لا اعرف .

قالت : ربما هناك . باتجاه البيوت الخشبية ؟

نفض ذراعها عنه وقال : لا اعرف . لا اعرف .

ـ كيف لا تعرف ؟!

ـ لا اعرف . انها تقع في جهة ما على اية حال .

اخذت يدا الفتاة تهتزان فوق حافة النافذة . وسمع صوت ضحكها المكتوم . ابتعدت عن النافذة ، والتفت وراء ظهره واخذت تضحك بصوت عال . والصقت وجهها بظهره ، وهي تهتز من الضحك .

التفت اليها : ـ لماذا تضحكين ؟!

واخذت تضرب الارض بكعب حذائها وتضحك : آوه .. آوه . انه لا يعرف ! لا يعرف أين تقع بغداد ! هيء .. هيء .. هيء .. هيء .

وارتمت على السرير وساقاها تهتزان فوق الارض .

قال لها : ـ حسنا ! انا لا اعرف . ثم ماذا ؟

ـ آوه .. آوه .. آوه .. آوه .

ووضعت كفها على انفها ، وهي تهتز فوق السرير ، وقدماها تتخبطان على الارض .

اقترب من السرير ، وانحنى فوقها . قال لها :

ـ اسمعي . أنا لا اعرف . أنا لا اعرف أي شيء . هل تسمعينني ؟ ها ؟ انا لا اعرف اي شيء مطلقا . مطلقا . هل يضحكك هذا ! هيا .

سكنت قدماها فوق الارض . وكفت عن الضحك . لوحت بكفها امام وجهه ، وقامت عن السرير . اتجهت نحو المنضدة ، حركت كرسيا بجانبها وقعدت . وتناولت من فوق المنضدة تفاحة ، قرضتها بفمها ، وقالت : لنذهب الى المقهى اذن .

لم يجب العراقي . عاد الى النافذة ، اتكأ على حافتها واخذ يتطلع عبر الزجاج ويسمع صوت الفتاة وهي تقرض التفاحة باسنانها .

لينينغراد

محمد كامل عارف

لن اعيش مرتين

***

* ● *

اقسمت في صباحي النضير
وخاطري يهدهد الرجاء والدعاء
ويحمل اليقين ..
اقسمت ان اعود في المساء بالسلال
حشوتها محار ..
ملأتها سنابل انتصار ..

* * *

ورحت في المدى أجوب عالم النهار
الشمس في سمائها وحشية الضياء
والسحب في عراكها لا تمنح المطر
ودربي العنيد يستبيح ذلة الجباه
يروقه تشقق الشفاه بالدموع
بالخضوع بالاسى
يروقه ان يمنح الطقوس والقربان..
ويحرق البخور في السنا
وفي الدخان

* * *

وكنت قد اصغيت مرة لبعضهم
واسمعوني نصحهم :
.. « لكي تعود في بداية المساء
بالمحار »
.. « ولا تسائل الزمان .. او
تحار »
.. « لكي تعود حولك السنا وفوقك
الظلال »
.... « عليك ان تعيش مرتين »
فمرة .. امرغ الجبين في هوان
لدربي العنيد حين يستبيح كبريائي
ومرة ــ وليتها تصدق او تصير ــ
ارفع ثوبي الذليل .. استعيد
كبريائي الجريح

* * *

لكنني اقسمت في صباحي النضير
ان يخلد الذي يثور في الضمير
ان ارفع الجبين دائماً .. وان اسير
لانني ..
مواقدي لا تحرق الدموع
لا تملك القربان ..
طاحونتي لا تقصف الضاوع
لا تطحن الهوان ..
اظافري لا تنهش الجراح
فليس في حقيبتي منديل
يجفف الدم الذي يسيل ..
أشواقي التي تلح في خواطري
تعلم اني قد اكون واحدا من الضحايا
وانني ــ ان كنت ــ لن اموت ميتة
البعير
ففي غدي .. احشر في المغامرين
لانني عشقت يوما نسمة المنايا
وغبت مرة بظلمة الجراح
ثم عدت لاهثا بلذة العطاء ..

* * *

بوركت يا تمردي العنيد
الله .. يا تشقق النعال
الله يا رماد قبضتي يا فتنة المحال
لقاؤنا هنا .. عذابنا .. هناؤنا
غربتنا .. جراحنا .. اباؤنا
شحوبنا تغفره اشواقنا ..
قلاعنا تطرحها شباكنا ..
بخورنا تنثره قلوبنا
النجم .. لو يضيء مرة لنا
فضوؤه يشبعنا ..
بوركت يا تمردي ..
ماذا اذن جنى الذين قدموا القربان
وارخصوا الدموع والهوان
ماذا جنوا .. سوى الدموع والهوان
يسائلون امسهم .. ولا يجيب
ويرقبون نبعهم ولا يبين ..
لم تنبض الدماء في عروقهم عزاء..
فقد رضوا بيتمهم .. وحلمهم ذليل
رُحماك يا دموع ..
بوركت يا تمردي ..
الله يا دموعنا ..
اذ نتساقى صبرنا الاليم ..
ولا نذل مرة ولا نهيم ..
الله يا عزاءنا ..
اذ تعصر الجفون في وداعنا الحنين
ولا يقال ذات يوم ..
« اولئك الذين يخطئون »
« لانهم .. نفوسهم تعيش مرتين »
« وتستبيح ذلة الجبين »
فلتظمأ الحلوق مرة ..
وحسبنا لحين
ان نعشق الظمأ ..
ولتغلق الابواب في وجوهنا ..
وتسبل البراقع التي علىوجوههم ..
فلن نريق نشوة تلذ في المقل
ولن نمد بسمة وديعة للأمل ..
ولن نبوح بالحنين للمجاهل الخصيبه
فنحن وادعون صامدون للحياه
على ضفاف نبعنا البعيد
نعيش مرة عبورنا ولو يطول
ففي غد قريب ..
خلف الخميل فرحة اللقاء
تبر بالقسم ..
وتمنح المساء نجمه الجديد ..

احمد سويلم

الأستاذ تاران...

مسرحية بقلم أرثر اداموف

ترجمة وتقديم مزاحم الطائي

تقديم -

لقد تجسس عدد من الاطفال ورجال الشرطة على استاذ جامعي وفتح « كل واحد عينيه عليه طوال الوقت » فاتهم « بالتعرية » و « احتلاله بنفسه داخل مقصورة موصدة » ثم توسع الحساب الى تحريف « معرفته الشخصية » و « تزوير افكاره » .

قد يبدو مغزى ذلك لاول وهلة من قبيل ابهام جوزيف ك. بطل قصة كافكا الشهيرة ، ولكنه بنظرنا اكثر عمقا ، فالمسالة عند كافكا هي اسحاق الفرد تحت عجلة الاجهزة البيروقراطيه التي تحيا كالاخطبوط على اشلاء ضحاياها من الافراد ، وهي اكثر خصوصيه عند اداموف.

ففي هذه المسرحيه لا يصدق رجال الشرطه وهم رمز السلطة كما لا يصدق الذين يستظلون بظلالها «الابويه» ممن يهربون من ذواتهم وهم كثيرون في كل عصر ان يكون لتاران حقيقته الخاصه وينكرون عليه الاحتفاظ بذاتيته وصميميته ولن يعود الى نفسه وتكون له افكاره ومشاعره وخلواته . لان الفرد دوما صفر في لانهاية الدوله ولحظة في المطلق الذي هو الدوله ايضا ، انها لا تعرف من انت الا بقدر ما تكون جسرا تعبر عليه الجماعه ، او وعاء يحتوي قيمها وشرائعها ، سواء اكانت شريعة مألوفه ام متمرده ، المهم انك نسخة من عشرات او الاف النسخ لعقيده معينة، ولديها مسطرتها الخاصه لقياس كل نوع ! ولكن انى للفرد ذلك .. المتغير ابدا ، الخالق لنفسه باستمرار ان يكون نسخة طبق الاصل من عقيده جامده او مذهب ما . ورغم ذلك فان اصغر رجل شرطه يستطيع ان يضعك بكل بساطه وفقا لنصوص قانون وضعته سلطات الاحتلال العسكري في بلدي (مثلا) في رف من رفوف البلشفية ... او الفوضوية .. او الفاشية كأية عابة !

وعبثا يدافع تاران عن نفسه ويقاوم .. ان الجميع يتجاهلونه ويستهزئون به ، ليس عن سوء نية فحسب بل وعن « سوء تفاهم » ايضا . ان الاخرين لا يفهمون موقفه ... مشاعره كما لا تستطيع انت ان تفهم مشاعر الاخرين على حقيقتها الكاملة . وقد قال كاتبنا العربي بشر فارس، قبل سواه « ان الحياة مجموعة سوء تفاهم » ان الصلة القائمة ما بين الناس هي على مستوى « الموضوع » فقط ، الاشياء هي المجال الوحيد للالتقاء ما بينهم ، واما الاتصال الحقيقي بين الذوات فمعدوم ، لان الانوات جزر مستقلة ، كل واحدة قائمة بذاتها ولها عالمها الخاص ومن هنا يستحيل على اي منا ان يعرف الاخر تماما ويفهم مشاعره ونظراته وحتى عباراته بمعناها الاصيل .

ولو استشهدنا بالحب ، اعمق واوسع واقوى عاطفة بشرية قوامها التجاوب ، لوجدنا ان اعظم الشعراء والعشاق يعترفون بشكل او اخر بوحدانية الحب وتعذر الاتصال الحقيقي بالمحبوب . قال ريلكه : لا يعشق المرء الا وحيدا. وهو بعض ما عناه جينه بعبارته المعروفه . اذا كنت احبك ... فهل هذا يهمك ؟ لانه يعيش لنفسه وحدها ، لا امل له في اي تجاوب قط . ولهذا السبب ايضا يظهر الحب مستحيلا عند سارتر .

يظل مضمون مسرحيات آداموف اكثر ثراء برأينا من مسرحيات صموئيل بيكيت الا ان شدة التشتت في عرضها والتلون العارض يجعلها دون تقنية مسرح يونسكو .

الشخصيات

الاستاذ تاران ـ جيني ـ المفتش ـ المفوض ـ السكرتيرة العجوز ـ المخبرة ـ سيدة المجتمع ـ مديرة الفندق ـ الشخص الاول ـ الشخص الثاني ـ الشخص الثالث ـ الشخص الرابع ـ الشرطي الاول ـ الشرطي الثاني .

« في مركز الشرطة . يجلس الى القسم السفلي من ايسر المسرح خلف منضدة مغطاة بالاوراق المفتش وهو كهل ثقيل الظل يرتدي معطفا اسود وسروالا مخططا . يقف صامدا ازاء المنضدة الاستاذ تاران ، من المحتمل انه في الاربعين من العمر ويرتدي السواد . والى القسم العلوي بقليل ، الى يمينهم : المفوض وهو شاب داكن اللون يضطجع على كرسي واضعا ذقنه على الجزء الخلفي منه.وعلى يمين القسم العلوي من المسرح السكرتيرة العجوز في ثياب منقوشة لامعة تصنف اوراقا ، تفتح وتغلق الادراج ، تقرأ في الاضابير » .

تاران (يلهث قليلا ولكن بدون توقف) ولكن بعد كل شيء انت تعلم من انا ! ان اسمي محترم لدى الجمهور ـ وانني شهير بعض الشيء . انك تعلم ذلك جيدا كاي شخص اخر وتبعا لوظيفتك فبشكل افضل ! انك ترى بالتأكيد كم هي باطلة هذه التهمة كلية . لماذا كان علي ان افعل شيئا كهذا ؟ ان اسلوب حياتي بالضبط كاف ليبرهن على انني لا اسمح لنفسي قط بالتصرف بهذا الشكل .. الى جانب ذلك ، استعينوا بادراككم للاشياء ، التمس منكم ايها السادة ! من يرغب في خلع ملابسه في طقس كهذا ؟ (ضاحكا) دعوني أؤكد لكم انني لا املك رغبة في ان انعرض لمرض او رقاد عدة اسابيع في الفراش ، انا اعمل اشد من اي شخص اخر ، ووقتي ثمين ... انظر هنا ! هل تستطيع قط التصديق بالاطفال ؟ انتم تعلمون انهم يقولون اية اشياء تتوارد الى اذهانهم لكي يجعلوا لانفسهم شأنا وتمنحهم اهتمامك ، انهم يعملون اي شيء في الدنيا ... لك ان تعرف الاطفال بالطريقة التي اتبعتها كي تفهمهم . ليس لان لدي اطفالا مثل تلاميذي ، طبعا (باهتمام) انا استاذ في الجامعة ... ولكن (يلتفت لمواجهة السكرتيرة العجوز التي لا زالت مستمرة في حفظ الاوراق) لاختي جيني ابنة . وتلك الفتاة ، ايها السادة ، تفعل اي شيء ، اي شيء مطلقا كي تؤكد بجد . وانت بالفعل تصغي اليها عندما تتكلم . تصغي اليها عندما تتكلم هي ! لا تسيئوا فهمي ، انا مولع جدا بابنة اختي الصغيرة . في الحقيقة احب الاطفال عامة .. ولكن التصديق بكل هراء يضعونه في رؤوسهم ثم ينطقون به قضية اخرى ... فقط كنت في مشية هادئة على النهر ، ثم فجأة كانوا هم هناك ، صاروا جميعا حوالي ... وجاء عدد اكبر من لا مكان ، كل مكان حالا . جاءوا جميعا باتجاهي ! حسنا ، بدأت بالهروب . لا استطيع ان افسر لماذا ... من

المحتمل لانني لم اكن اتوقع رؤيتهم هناك وفي اول بقعة . انا اخر من ينكر هروبي بالتأكيد ، انهم يستطيعون ان يقرروا لكم هروبي ، لكن ذلك كل ما في الامر . انظروا الي ايها السادة ! هل يظهر علي الشبه بذلك النوع من الرجال الذين بامكانهم خلع ملابسهم على عجل ؟ حتى فيما لو كان لي الوقت الكافي كي اعيد ارتداءها ثانية ؟ ..

المفتش – آسف لعدم اتفاقي معك ، وهناك تقرير امامي ينقض افادتك في كل تفاصيلها .

تاران – انهم ركضوا خلفي ! كانوا جميعا يصرخون (لنفسه) كما لو كان يشار اليهم .

المفتش – بم كانوا يصرخون ؟

تاران (بحدة وصوت صبياني مشيرا الى الامام) « انت ذاهب للحصول عليه ، انت ذاهب للحصول عليه ! » الحصول على ماذا ؟ انا لم ارتكب اي خطأ واستطيع البرهان على ذلك .

المفتش – ذلك كل ما نسأل عنه .

تاران – انا الاستاذ تاران ، عضو بارز في المجمع . القيت عدة محاضرات خارج البلاد . ومؤخرا دعيت للتحدث في جامعة بلجيكا وكان نجاحي منقطع النظير هناك . سجل كل الطلاب محاضرتي ، كان هناك فعلا هرج ومرج للنظر فيمن يستطيع ان ينال ملاحظاتي بعد الدرس .

المفتش (ينهض واضعا يده على كتف تاران) – انا لا اجادل في نجاحك ، ولكن في هذه اللحظة من المتعذر ان يكون موضع اهتمامنا (يرفع يده من فوق كتف تاران . فترة صمت) يجب ان نوضح هذه المسألة وننجز تقريرنا (يظل واقفا) .

تاران – تقرير ؟ اي تقرير ؟ سأتلقى اذى جديا فيما لو سجل هذا الحادث في اضابيركم سيتعرض منصبي للخطر !.

المفتش (يجلس ثانية) لست الوحيد الذي وجد نفسه في هذا الموقف ، انت تعرف ذلك (وقفة) ستفرض عليك الغرامة ، ذلك كل ما في الامر . اذا كنت تستطيع ان تدفع فسننظر في غلق القضية .

تاران – طبعا استطيع ان ادفع ! عندي نقود ، استطيع أن احرر صكا نافذا الان اذا اردت ذلك . (يضع يده في جيب سترته الجانبي) لا شيء اسهل من ذلك ...

المفتش (يضع يده على ذراع تاران) كلا ليس نافذا الان . اذ يجب اولا ان توقع هذا البيان معترفا بانك شوهدت عاريا من قبل مجموعة اطفال مساء امس (يجلس ثانية) وتضيف بانك لم تكن تدري بانك كنت مراقبا .

تاران – كنت اعلم جيدا جدا بانني مراقب ، لان غرفتي قد فتشت جيدا الان ، ولان عيون كل واحد كانت مرتكزة علي كل الوقت ! لماذا كانوا ينظرون الي هكذا ؟ انا لم انظر اليهم قط ! لقد غضضت نظري حتى اغمضت عيني في بعض الاحيان (وقفة) وكانتا مغمضتين عندما حضروا.

المفتش – كم طفلا كان هنالك ؟

تاران – لم استطع احصاءهم ، لم يكن هناك وقت (وقفة) لماذا تسألني ؟ لقد قلت لك من أنا . ذلك ما يجب ان يكفي . لا اصدق انك قد استمعت الي قط !

المفتش (ضاحكا) لسوء الحظ ...

تاران – لسوء الحظ جدا . انه من الحكمة دوما ان يعرف المرء مع من هو يتحاور (بحدة) أسألك مرة اخرى : الى اي مدى تعتمد على حكايات الاطفال ؟ كيف نستطيع ان تبرهن ان تلك الطفلة الصغيرة التي جاءت لتشهد هنا كانت بالفعل حاضرة مشهد ... في المشهد ؟ لا بد ان اطفالا اخرين قد اخبروها بالطريقة التي « تخيلوا » ووقوعه بها وانها غيرت الامر كلية ، حرفت كل التفاصيل حتى بدون أن تعرف ما هي فاعلة (برهة صمت) نعم ذلك ما ينبغي أن يكون قد حدث ، وعلى اي حال لم يستطع الشهود ان يفعلوا شيئا ازاءه . وكل ما عليك ان تفعله هو الاستفسار من عدد من الناس الذين يعرفونني . استطيع اعطاءك اسماءهم ومراكزهم الرسمية . سيشهدون بحسن سيرتي وسمعتي (وقفة) دعهم يأتون الى هنا جميعا ! استقدم ايا شئت وستلقى فيما بعد.

تدخل المخبرة من أيمن المسرح ، شقراء ذات شعر قصير ، في عمر غير محدد ، لا هي جميلة ولا قبيحة ترتدي تنورة ذات طيات وبلوزة قصيرة الاكمام) .

المخبرة – الم يحدث وشاهدتم شخصا طويلا صحيح البنية ونظاراته في يده ؟ لقد ظننت انني سألقاه هنا .

المفوض – لا احد هنا يا انسة غير (مشيرا الى تاران) الاستاذ .

(يجفل تاران ويدنو من المخبرة) .

تاران – اظن بأن لي فرصة ... فيما اذا كنت اذكر بالضبط ، لقد نشرت حديثا صحيفة (يلتفت الى المفوض) صحيفة ممتازة على العموم..

المخبرة (تبتعد عنه بدون مبالاة على الاطلاق) لقد اخطأت . انا مخبرة (الى المفوض) هنا حر فظيع . أ تستطيع أن تصنع شيئا بشأنه ؟

المفوض – طبعا .

ينهض وتتبعه السكرتيرة العجوز ، راغبا في فتح نافذة في اقصى المسرح . يجلس المفوض ثانية بنفس الهيئة وذقنه على ظهر كرسيه) .

تاران (للمخبرة) هل لي ان اقدم نفسي ؟

المخبرة (تدير ظهرها لتاران وتتجه نحو المفتش الذي لا زال يكتب) يجب ان اقول ان الرجال لا يملكون موهبة واسعة ، انهم دوما يحاولون اقتناص فتاة لمجرد التقائهم بها قبلا في مكان ما !

(يضحك المفتش باستهزاء ويمضي في كتابة تقريره . تسير المخبرة نحو النافذة الخلفية . يدخل من ايمن المسرح الرجلان الاول والثاني مرتديين معاطف شتوية وهما يثرثران في امور تتعلق بسواهما . الرجل الاول يحمل مذكرة . من الواضح انهما مستمران في حديث بدأ في مكان اخر) .

الرجل الاول (للثاني) قلت لك أن نتحرى عنه !

تاران (يدنو منهما وبعد تردد) انني مبتهج للالتحاق بكم هنا ! تستطيعون ان تؤدوا لي معروفا ... معروفا كبيرا .

(الرجلان لا يكترثان ، يتبادلان نظرات سريعة ، من الواضح انهما يعتبران أن في تاران مسا) .

الرجل الاول (ببرود) انا لا اعرفك ايها السيد .

(يؤدي الرجل الثاني حركة تعني « ولا انا ») .

تاران – ماذا ؟ ولكنني اراك غالبا – في محاضراتي ...

الرجل الثاني – نحن لا نذهب الى المحاضرات (ضاحكا) لقد انقضت أيام دراستنا (للرجل الثاني بشكل ذي مغزى) اجعله يغير خططه .

(الرجل الاول يأخذ بذراع الثاني ويسيران الى الوراء باستمرار)

تاران (وهو يتبعهما) ولكن ايها السيدان ! الا تستطيعان ان تعرفا من أنا ! الا تستطيعان !! انا ... انا الاستاذ تاران !.

الرجل الاول (ببطء وكانه يحاول ان يتذكر شيئا) تاران ؟

الرجل الثاني (يدير ظهره بصورة مكشوفة لتاران ويأخذ بذراع الرجل الاول) على اي حال فلك كل معونتي .

تاران (متلعثما) ايها السادة ، أؤكد على بذل مجهودكم ، القليل من الجهد فحسب . من المحتمل انه خلال لحظة واحدة او اثنتين ستجدون انفسكم هاتفين (بسعادة) « نعم بالطبع انه هو تاران ! »

الرجل الثاني (وهو يهز كتفيه) الا ترانا مشغولين ؟

(يقف تاران حيث هو ، مرتبكا) .

الرجل الاول (يأخذ الرجل الثاني من ذراعه) انه وقت عملنا .

(يسيران مسافة اخرى) .

تاران (ذاهبا باتجاه المفتش الذي لا زال جالسا خلف المنضدة) لا استطيع ان افهم ... لا يمكن تصديقه وبعد كل شيء ، حتى بدون ذكر شهاداتي .. او اعمالي ... لقد منحت وجها من النوع الذي لا يمكنك نسيانه قط بعد رؤيته لمرة واحدة ، واحدة فقط .

المفتش – بالتأكيد .

تاران – بالطبع ، لقد كنت خارج البلاد في فترة معينة . في سفرة طويلة ....

المفتش ـ انا ادري . سفرة منحتك درجة كبيرة من النجاح .

ناران ـ نعم ، نجاحا غير اعتيادي . في الحقيقة ، سأقـوم بزيارة اخرى فيما بعد (وقفة) اضافة لي ما هنالك ، أنت تعلـم ، انهم اخذوا المسائل التي تشغلني بجدية اكثر مما فعلوا هنا ـ جديـة اكثر ، يجب ان اعترف .

(يظل المفتش على حاله تماما . يدنو ناران باستحياء من الرجلين ثانية . لا زال المفوض جالسا بنفس الوضعية ، يبدو انه قد استغرق في النوم . السكرتيرة العجوز مستمرة في تنظيم اوراقها) .

المخبرة (تترك النافذة وتذهب صاعدة الى الرجلين) تصور ! انني لا اكاد اميز من انت . انني متأسفة لدرجة فظيعة .

الرجل الثاني ـ ها لقد التقينا ثانية !

ناران ـ لاحظت غالبا ...

الرجل الثاني (يدير ظهره ثانية لناران ويتحدث مع الرجل الاول) اظن ان من مصلحتنا الحركة حالا .

(يبدءان بالسير) .

المخبرة ـ هل انها تلك المهمة التي حدثتني عنها لليوم الاخر ؟

الرجل الاول (ضاحكا) من يستطيع الاحتفاظ بالاسرار معك ؟

تدخل امرأة المجتمع . كبيرة السن ، ترتدي ملابس غامقة مـع قبعة وخمـار ويصطحبها الرجـلان الثالث والرابع وهما معا طويلان ، اصاب الشيب فوديهما ، ملابسهما انيقة) .

الرجل الثاني ـ يا لها من صدفة !

(تجري المصافحة من حواليهم) .

المخبرة (مداعبة ، للرجل الثالث) انه عالم صغير !

الرجل الثالث (متجها نحو امرأة المجتمع والرجل الاول وبهمس) انها مخبرة ! (ضاحكا) انك تجدها اينما نظرت ، حتى فـي اروقـة الجامعـة .

(مزيد من المصافحة ، ناران يغمره القلق ويدنو) .

الرجل الاول (للمخبرة) لقد قرأت مقالتك الاخيرة .. تبريكاتي !

سيدة المجتمع (بحماس) بشأن الحديث عـن الجامعات ، حضرت محاضرة في الاسبوع الماضي وقد وجدتها ذات فائـــدة استثنائية ..

(فجأة تتعرف على ناران) لكن ... اذا لم اكن مخطئة ، انه هنا الان !

(الى ناران) استاذ ، لم اكن آمل بمثل هـذه الفرصة ـ كنت اتحدث تـوا عنك ...

ناران (يتلعثم بانفعال) انه مما يسر ، سيدتي العزيزة ، أؤكد لـك ، شيئا كبيرا ...

سيدة المجتمع ـ هل لي أن اقدمك الى زملائي ؟ (مشيرة الى ناران) الاستاذ مينارد .

ناران (منتفضا) انا ...

(يكدس المفتش اوراقه على المنضدة وينهض ليرتدي معطفه ثـم ينطلق خارجا من ايسر المسرح . لا يبدو ان احدا قد شاهده خارجا) .

الرجل الاول (يصرخ غالبا ، ينحني نحو سيدة المجتمـع) احضري الان ، ليس هو بالاستاذ مينارد اعترف انه يشبهه قليلا ولكـن الاستاذ مينارد اكثر طولا وقوة .. رجل اضخم !.

الرجل الثالث ـ أن هذا الرجل يحمل نظاراته في يده بنفس الطريقة (ضاحكا) ولكن باستثناء ...

ناران (مفمغما) انا ... انا الاستاذ ناران . انك يجب .. بالتأكيد ... قد سمعت بكتبي .

سيدة المجتمع ـ ناران ؟

الرجلان الثالث والرابع يأتيان بحركة تعني « نحن ايضا لا نعـرف هذا الرجل » ، ينهض المفوض ويضع كرسيه ازاء منضدة المفتش ويخرج من أيسر المسرح . لا يبدو ان احدا قد شاهده خارجا)

ناران (متلعثما) انني مندهش ... خاصة منذ ان عرفت .. خاصة منذ ان اخذت بتقدير الاستاذ مينارد ، وهو في نفس الوقت كان يحمـل (رافعا صوته) احتراما كبيرا لي !.

(ناران يتكلم دون جدوى . ليس ثمة من منحة اقل اهتمام . تأخذ سيدة المجتمع بذراع كل من الرجلين الثالث والرابع ويسيرون جنبا الى جنب معا وببطء . تنهي السكرتيرة العجوز من عملها ترتدي معطفها ثـم تخرج من ايسر المسرح ، لا يبدو ان احدا قد شاهدها خارجة هي الاخرى).

المخبرة (تتحدث وقد وصلت الى الباب توا) أنا ذاهبة الان .

(تلوح مودعة وتخرج من ايمن المسرح) .

الرجل الثاني (واضعا يده على كتف الرجل الاول) لا يمكن السماح لعملية النصب هذه بالاستمرار مدة اطول . سنعنني بها باتخاذ اجـراء سريع ، سترى ذلك .

سيدة المجتمع (للرجل الرابع) هل نذهب ؟ لن نستطيع البقاء هنا الى الابد ... (فجأة بجدية اكثر) كما لو اننا مجرمون .

سيدة المجتمع والرجلان الثالث والرابع يخرجون ايمـن المسرح ، يتبعهم ناران ولكنه يقف فجأة ، ينحني على احـد الكراسي فيدرك ان المفتش والسكرتيرة العجوز والمفوض ليسوا هناك . يركض خارج المسرح من الجهة اليمنى ، يمكن سماعه من المدخل) .

ناران (من خارج المسرح) المعذرة ، انني اسماءل هل رأيتم المفتش او اي شخص اخر من دائرته . يا له من امر مثير . لقـد كنت ذاهبا لتوقيع بيان .. و ... لم افعل ... (بفزع) ولكنهـم لا يستطيعون المغادرة ، هل رآهم احد ... انني لا افهم ...

(تدخل مديرة الفندق من ايسر المسرح ، ترتـدي بلـوزة رمادية ، تجعل المناضد والكراسي في هيئة جديدة ، تبعد الاضابير وتحضر لوحة عليها مفاتيح تعلقها على الحائط في ايمن المسرح . يمثـل المسرح الان واجهة منصة فندق الاستاذ ناران . يدخل ناران) .

ناران (يسير صاعدا ونازلا) ليس بعد من احد هنا ! يا له من امر مثير ! اظن أن المديرة تتمشى في الخارج على عادتها، اذا كانت مستقيمة فسيكونون معا بسهولة (وقفة) اود ان اعرف اذا كانت لي ثمة رسائل .

(يدخل رجلا شرطة من ايمن المسرح بدون اي تعبير خاص علـى وجهيهما) من انتم ؟ ماذا تريدان هنا ؟ لا احد هناك على المنضدة فـي الواقع الان .

الشرطي الاول ـ اننا نبحث عن رجل اسمه ... (يخرج ورقة مـن جيبـه) .

الشرطي الثاني ـ ... ناران .

ناران ـ انت تقصد « الاستاذ ناران » .

الشرطي الاول ـ لاتذكر اوراقنا شيئا عن مهنته .

ناران ـ انه اهمال سيء . وعلى كل كيف لي ان اعرف انكم تبحثون عني ؟ (الشرطيان يضحكان) انا الاستاذ ناران . لي كرسي في الجامعة (يتجه الشرطيان نحوه) ما الامر ؟ انا لم ارتكب اي شيء .. (ضاحكا) ان صفحتي ناصعة البياض .

الشرطي الاول ـ لقد ارتكبت مخالفة قانونية .

ناران ـ ماذا تعني ؟

الشرطي الثاني ـ اذا كنت تقطع الكلام ...

الشرطي الاول ـ ان المخالفة التي ارتكبتها عادية جدا ـ انك متهم بجنحة قليلة الاهمية .

ناران ـ ولكن ماذا يعني كل هذا ؟

الشرطي الاول ـ لا تزعج نفسك من اجله . كـل واحد معرض للاتهام بجنحة ثانوية اليوم او غدا ...

ناران (كما لو اتخذ توا قرارا بطوليا بعد لحظة سكون) اوه ذلـك الامر ! ألم يخبروك به ؟ لقد عدت الان من مركز الشرطة . وقعت كـل الاوراق . اقسم الشهود على حسن سيرتي وسلوكي ، وان القضية كلية قد ... اغلقت . واضافة الى ذلك تستطيعون ان تروا بانفسكم انني طليق السراح ، واقف امامكم ، موضح القضية لكم ... وفـي الحقيقة ، يجب أن اقول ، ان مركز شرطتكم منظم بصورة رديئة ، لم يكن علي ان اقول لكم هذا ـ ينبغي أن تعلموا ذلك على كل حال . انني مندهش ، فذلـك كل ما استطيع ان اقوله .

الشرطي الثاني ـ انت مخطىء . نحن لا نتبع القاطع المحلي . ان التعليمات الصادرة الينا هي ان نستجوبك حول جنحة اخرى .

تاران ـ لا زلت غير فاهم ...

الشرطي الاول ـ لقد اتهمت بالتأخر في (الكابينات) على الشاطىء العام تاركا وراءك بعض الاوراق ...

الشرطي الثاني ـ معتقدا انك تستطيع ان تفعل اي شيء تشتهي . ولكنك ستكتشف فيما بعد لزوم التصرف ببعض الاحترام تجاه الملكيــة العامــة .

تاران (بعداء) لقد أكمل الامر ! انكم الان بعيدون عــن الطريق الصحيح تماما . اعلم حقا انني لم ... لم استأجر كابينــة الامس ... او اليوم الذي قبله ايضا ، وهذه هي الاوقات الوحيدة التي ذهبت فيهـا الى الشاطىء مؤخرا (وقفة) طبعا انني استأجر كابينة عادة . انني اكره التعري على الشاطىء حيث يستطيع كل واحد ان يرى . وكل الاحتياطات التي تتخذها كـي لا تتعرض للفضول الخالي مـن الحياء ، كـل هذه التحفظات تزعجني وتستهلك وقتي الذي افضل ان استخدمه (ضاحكا) في اشياء اخرى ... في اغراض اكثر نفعا . (بايماءة) انه معقد جدا . ان لا تنظم سروالك بعد ربط القميص بالحزام ، وفي بعض الاوقات فيما بعد يسقط كيفما كان ـ يجب ان تعتني بذلك (وقفة) انا اعلم ، انا اعلم ، انكم تستطيعون الذهاب دوما خلف الكابينات للتغيير ، ولكــن الرمل هناك لم يغير منذ سنين ، انه قذر جدا ... قذر لدرجة ان المرء يتردد في الذهاب الى هناك كلية .

الشرطي الاول (يعطي تاران الورقة التي كان يحملها) حسنا . كل ما نريد ان تفعله هو اقرار البيان التالي « اقسم بانني لــم استخدم كابينات الشاطىء العام منذ ... » التاريخ الذي كان ، ثم ضع توقيعك في ادناه . انه ليس بطلب كثير .

الشرطي الثاني ـ اذا اردت ، واذا كــان صحيحا ، فتستطيع ان تضيف بعد التاريخ بانك لم تستخدم الكابينات لعدم امتلاكك النقود .

تاران ـ صحيح ، لم تكن النقود معي . ولكن ذلك يحدث لاي منا ـ ان تترك نقودك في البيت . اظن انه يبدو غريبا ان شيئا كذلك وقــع عدة مرات خلال ايام معدودات ، ولكن اذا فكرت أبعد من ذلك ، فستجد انها طريقة سطحية جدا للنظر اليه . اشياء تحدث غالبا بانتظام . انهـا غريبة ولكن ... الحقائق هي الحقائق على كل حال . وحقيقة ان في المرة الاخيرة التي ذهبت فيها الى الشاطىء قد نسيت نقودي ايضا ، انــك ستقول انه كان باستطاعتي العودة في الطريق والرجعة الى البيت من اجلها . ولكن ذلك بالضبط هو ما لا افعله ، ايها السادة ، الشيء الوحيد الذي لم اقدر على اتيانه قط . متتبعا خطاي ، علما بانني سأعود مــن نفس الطريق للمرة الثالثة وارى كل التفاصيل مرة اخرى ـ لا يمكن ان اترك لنفسي القيام بذلك (مغيرا صوته) ومن ثم ، لتلخيص كل ذلك ، انني اكره المشي ولا استطيع التركيز عندما امشي ...

الشرطي الثاني (ساحبا مفكرة من جيبه) هل رأيت هذا من قبل ؟

تاران ـ لماذا ، انه مفكرتي ... كيف حصلت عليها ؟ (وقفــة) اجبني ! أصر على الاجابة . انني احمل مفكرتي معي دوما ـ لا أكون بدونها ابدا ـ اكتب فيها كل افكاري ، كل ما يعن لي خلال اليوم ، ثــم انظمه فيما بعد ... ليست فيها محاضرة كاملة لي ... (ضاحكا) كلا حتى اذا قرأت كل المفكرة ... ان محاضراتي طويلة . طويلة جدا . قال لي احد اصدقائي ذات مرة انه ليست هناك جامعة اخرى فــي العالم تقــدم محاضرات طويلة كهذه التي اقدمها انا . انها تستغرق احيانـا ساعات . واكون فعلا على المنصة حتى بعد حلول الظلام وبينما انا مستمر في الكلام تعود الاضواء والمستمعون يحافظون على تقاطرهم مــن خــلال الابواب المفتوحة . طبعا انه مرهق لي وقل ما شئت عن الجلبة والكراسي التــي يحركونها ... ورغم كل شيء فــان بعضهم يعملون طوال اليــوم ولا يستطيعون الانصراف ، لا يهم كثيرا كم يرغب هؤلاء .. ضع نفسك مكانهم . ولكنني انظم محاضراتي لاراحتهم ـ لقد قسمت موضوعي بحيث ان المادة الواحدة يمكن فهمها بدون أن تكون قد استمعت للمحاضرة السابقــة .

ليس لانني اكرر نفسي بالطبع . كلا ايها السادة ، ابعد من ذلك ، ولكــن في بداية كل ... كل قسم .. اعطي ملخصا لما قلت في السابق ، وهذا الملخص ، ايها السادة ، اؤكد لكم ، ابعد من ان يكون ، عديــم الجدوى ، ويضع المسألة موضع التفكير وتحت ضوء جديد تماما ...

الشرطي الاول ـ هناك عدة صفحات هنا فــي مفكرتك ليست بخط يـدك .

الشرطي الثاني (يعرض المفكرة على تاران دون أن يعطيها لــــه) هنا مثلا .

(يقفان على كلا جانبي تاران) .

تاران (ينحني على المفكرة التي لا زال الشرطي يحملها لــه) كلا ، كلا ، ان ذلك هو خطي ، حسنا . انني اعرفه حين اراه ـ انك لن تخطىء خطا مثل خطي .

الشرطي الثاني ـ أذن اقرأ لنا ما كتبت ... هنالك !

تاران (محاولا استخراج الصفحة التي اشار اليهـــا الشرطي) « كنت ... » كلا « اريد ... اسير » حسنا ، انه مما يصعب تلاوتــه ولكنه لا يدل على أي شيء . عندما نكتب بسرعة ، وانت تسير مثلا ـ وانا اعطي غالبا احسن أفكاري عندما اكون ماشيا ـ نضطرب احيانا فــي قراءة ما كتبت .

الشرطي الاول ـ عندما نكتب شيئا ، حتى ولو كانت قراءتك لــــه مضطربة فيما بعد ، ينبغي ان يكون بامكانك الاستمرار فيه بنفس الخط وكمــا كــان قبلا ...

الشرطي الثاني ـ هنا ما يشبه ...

تاران (يفزع) أيريد مثلي اخفاء خط يده ؟ ولكن لماذا ؟ لماذا اريد ان افعل شيئا كهذا ؟

الشرطي الاول (ضاحكا) لا اعرف . ولننتقل ...

تاران (يرفع يده) ارجوك اعده !

(يخفي الشرطي الثاني المفكرة خلف ظهره) .

الشرطي الاول ـ ليست هناك سرعة كبيرة !

الشرطي الثاني ـ سؤال اخر . لـماذا كتبت الصفحات الاولــى والاخيرة فقط من هذه المفكرة ؟ لماذا الصفحات الوسطى ...

تاران ـ الصفحات الوسطى ؟ غير ممكن ! انها مفكرة استعملتها منذ امد بعيد . قديمة ، مفكرة قديمة ... ذلك لانني كنت أعيد القراءة لاجد بعض النقاط التي احتاج اليها في عملي . اذكر ... انني كتبت عليهـــا كلها ، حتى في الحواشي . يجب ان تكون قد لاحظت ذلك ـ عليها خطي في كل جانب ، الا تدرك ؟.

الشرطي الثاني (يعطي المفكرة لتاران) انظر بنفسك .

الشرطي الاول ـ انك لم تكتب على كل الصفحات . اي واحــد يستطيع مشاهدته .

تاران ـ نعم . انك صادق . هناك ثغــرة . ثغرة فــي الصفحات الوسطى .

الرجل الثاني (ضاحكا) ألم نقل لك ذلك .

تاران ـ استطيع أن اوضح كل شيء ، انه في الواقع بسيط جــدا ... في بعض الاحيان ابدأ بالكتابة في مفكراتي من احدى نهايتيها ، وفي البعض الاخر من النهاية الثانية ... انت تدرك ما اعني ...اوه ، يمكن ان اتوقع اعتراضك . ستقول لي انه اذا كانت هذه هي المسألة فلمــاذا كانت كتابتي جميعا في نفس الاتجاه . ذلك لانني حين ابدأ بالكتابة مــن احدى نهايتي المفكرة فلا يمكن القراءة باستقامة من خلالها . ذلك صحيح بما فيه الكفاية ، طبعا ، ولكن الحقيقة هي انني اعلم مــا انــا فاعل ، وسأتخذ كلامي لذلك ...

(الشرطيان يغادران من ايمن المسرح . لا يلاحظ تاران انهما قــد غادرا المكان ويستمر) .

طبعا لقد اتخذت الاحتياطات كي لا اهمل هــذه الصفحات و ... ولكن لم يحدث هذا ... انني مصاب بالذهول كثيرا ايهـــا السادة . العديد من اعضاء الهيئة التدريسية ، كمــا لا يستبعد سماعكم لـــه ،

وطالبو المعرفة مصابون بالذهول . في الواقع اغلبهم دوماً (ضاحكا) هناك بالاحرى عدد من الحكايات المسلية عن هذا الموضوع .. (يدرك فجأة انه وحيد ، يندفع بسرعة خارج المسرح من اليمين) .

(خارج المسرح) انتظر ! لم اوقع بياني . انك حتى لم تعطني فلما ، ولا يبدو ان قلمي معي . في الطابق العلوي ـ تركته في الطابق العلوي ! ولكنني لا استطيع احضاره الان ... ولسبب ما فان مفتاحي ليس في المنضدة الان ، والمديرة في الخارج ـ انها دائما في الخارج ! هل تسمعني ؟... (صارخا) ايها السادة !. (بعد لحظة يدخل من ايمن المسرح ، لا زال يحمل مفكرته . يخطو صعودا ونزولا) لا استطيع ان افهم لماذا تركوني هكذا ، بدون ان يقولوا اي شيء ، حتى بدون ان يصافحوني. يأتون الى هنا ويذهبون ، يظنون ان من المستحسن ازعاج رجل عمل،رجل يحتاج قليلا من السلام والهدوء كي يعمل بانتظام . (يستمر في السير. تدخل المديرة من ايسر المسرح حاملة تحت ذراعها لفة ضخمة من الورق).

تاران (صاعدا نحوها) هل هنالك اية رسائل لي ؟

المديرة ـ كلا ، ايها الاستاذ عدا هذه . طلب مني البعض ايصالها اليك مباشرة . (تعطيه اللفة) .

تاران (آخذا اياها) شكرا .

(تخرج المديرة . يضع تاران مفكرته على المنضدة . يركع على الارض وينشر الورق الملفوف في وسط المسرح . يبدو انه خارطة هائلة او مرتسم . لا زال تاران راكعا ومنحنيا عليه ، يقول متعلثما) :

ينبغي أن يكون هناك خطأ ما ... لا يمكن أن يكون هذا لي . ولكنني انا تاران ، لا ريب في ذلك .. (صارخا) يا آنسة !

المديرة (تعود من أيسر المسرح) هل ناديتني ايها الاستاذ ؟

تاران (ناهضا) من احضر هذا الى هنا ؟

المديرة ـ لقد وجدته على المنضدة عندما دخلت . ومعه ورقة تقول « يصل الى الاستاذ تاران حالا » ذلك كل ما اعرفه عن الموضوع .

(تخرج من أيسر المسرح . يركع تاران ثانية ازاء المرتسم ويدرس

فيه . تدخل جيني من أيمن المسرح ، امرأة شابة داكنة ذات قسمات متناسقة وصوت عميق . انها لا تبدو مندهشة من منظر المرتسم ، وتتجنب بعناية السير عليه ، تقف في الجانب الاخر من المسرح) .

جيني ـ انه جميل هنا .

تاران ـ جيني . لقد وقع لي اليوم اشد الامور غرابة !

جيني ـ غريبة ! هل انت متأكد ؟ بالطريقة التي تتحدث بها فان كل شيء غريب ـ وكل يوم (ضاحكة) يا لك من اخ ظريف !

تاران ـ استمعي الي . انهم سلموا توا ... هذا المرتسم . انه مخطط غرفة طعام سفينة . على ظهر سفينة ! لقد فكرت في الحجز عليها ... ولكن لم افعل ! لم اشتر اية تذاكر !

جيني (تركع وتنحني على المخطط) وتبعا لهذا المخطط فانها غرفة هائلة ـ زاهية حقا .

تاران ـ نعم انها كبيرة بصورة وافية .

جيني ـ لقد رأيت صور « الرئيس ويلنج » لدى وكالات السفر . انها تبدو جميلة ـ ويظهر انها اسرع كل البواخر الكبيرة .

تاران ـ ولكن الواقع هو انني لم احجز عليها ـ ولا على اية سفينة اخرى . وبناء عليه ...

جيني (تنحني اكثر على المخطط ، تبسط يديها بمواجهته) ما الذي تشكو منه ؟ انهم عرضوا عليك كل الاعتبارات (مشيرة الى مكان على المخطط) هنالك مقعدك ، حيث علامة اكس ، انظر اليها ؟ تلك طاولة الكابتن ، وانت الى اليمين من الوسط .

تاران ـ الشيء الذي لم يوضح بفجاجة هو لماذا يجب علي ان احجز مكانا على السفينة في الموقع الاول ! انك لن تذهبي الى بلجيكا بالباخرة ، ان لم اكن مخطئا .

جيني ـ يجب ان يعلموا من انت كي يعطوك مقعدا جيدا كهذا .

تاران ـ طبعا ... انه ليس صدفة ان يضعوني على طاولة الكابتن ضمن المسافرين الكبار على المائدة ، ولكنني لا ارغب في السفر الان . لا مبرر لدي للذهاب ، ليس هناك ما اريده ، لا شيء اهرب منه .

جيني (تنهض وتقف بصورة مستقيمة جدا) ينبغي ان تبتاع تذكرة يوم تتعب كثيرا ، بعد عمل شاق . ومن ثم ترتاح ثانية فتنسى كل شيء عنه .

تاران (بدون مبالاة) ـ يجوز ذلك .

جيني ـ كل امرىء يفعل اشياء ينساها بعدئذ . في بعض الاحيان اقضي ساعات باحثة عن امشاطي بينما هي في شعري طوال الوقت ! انه امر مضحك ـ ان تغضب لحظة ثم تضحك ... (تضحك ثم بكل وقار) لدي رسالة لك .

تاران (بكل سرعة) من بلجيكا ؟

جيني ـ لا ادري . هناك صورة تمثال على الطابع ، وعنوان ايضا .

تاران ـ هل هي لديك ؟ (يتجه نحوها وهو يخطو حوالي المخطوط)

جيني (تخرج الرسالة من جيبها) تحت التمثال ما يقول (تقرأ) « مقاطعة مستقلة » .

تاران ـ لم اسمع قط بعنوان كهذا على طابع (يقدم يده) ناوليني اياها .

جيني (تعرض الرسالة عليه دون ان يحوز عليها) انظر ؟ هناك طابع اخر جانبي ، مع أسد .

تاران ـ اجل انه الاسد الملكي لبلجيكا .

جيني ـ لقد دفعت رسم البريد ... (ضاحكة) لقد استنفد كل ما كان لدي من نقود صغيرة ..

تاران ـ كما ظننت تماما ، ان الرسالة من عميد الكلية ، اخيرا ! (وقفة) ناوليني اياها . لماذا لا تودين اعطائي اياها ؟

جيني ـ الاصح ان اقرأها لك .

تاران ـ اعطيني اياها !

جيني (تخرج الرسالة) اذا كنت تريدها حقا ...

تاران ـ كلا . تقرأينها انت لي .

(تجلس جيني على حافة المنضدة وتفتح الغلاف . يظل تاران واقفا بجوارها) .

جيني (تقرأ بلا مبالاة مستعملة نفس النبرة من بداية الى نهاية دورها المتبقي في المسرحية) ((سيدي : تشير رسالتك الاخيرة الى حالة مزعجة ينبغي ان اعترف بانني قد وجدتها غريبة ...))

تاران (بفزع) اعلم بذلك ! لقد قلت شيئا جافا وهو الان غاضب..

جيني (تقرأ) ((مهما يكن ، فقد اعتقدت انه بالتعمق في اهتمامك بحالة زوجتي الصحية ابرر بصورة سليمة تأخري في الاجابة ...))

تاران ـ حسنا ، حسنا ، كان من الواجب ان استفسر كيف هي حال زوجته . ولكنه يستطيع وضع نفسه في مكاني . كتبت عن مسائل هامة تتعلق بي بصورة صميمية ، وليس من السهل تغيير الموضوع حينما تكتب في مواضيع كهذه (وقفة) ولكنه صائب ، لقد نسيت زوجته ...

جيني (تقرأ) ((وفي هذه الظروف ، ليس بامكاني مطلقا اتخاذ الترتيبات التي تستدعيها زيارتك الثانية الى هنا)) .

تاران ـ هل يظن انه لا يمكن الاستغناء عنه لهذه الدرجة ؟ لا بد وان هناك من هو بكفاءته تماما لاتخاذ الترتيبات ، غيره ممن يسرون من اداء معروف لي واتخاذ كل الخطوات التي هي ضرورية .

جيني (تقرأ) ((يجب ان اخبرك ايضا كم استغربت عندما اكتشفت انك خلال فترة عملك في الجامعة قد اهملت اخبار الادارة بالساعات التي تحاضر خلالها ، مما تسبب ارهاقا جسيما لزملائك الذين غيروا جداول محاضراتهم لملاءمتها مع جدولك ...))

تاران ـ لكنهم وافقوا جميعا ! لم يكن هناك اعتراض واحد من بينهم!

جيني (تقرأ) ((ومما جلب انتباهي ايضا ان محاضراتك تتوسع الى أبعد من التحديد الاعتيادي المسموح به للاساتذة الزائرين ...))

تاران ـ اذا كانت محاضراتي تستمر اكثر مما هو اعتيادي فذلك لان متطلبات اهمية الموضوع لا تدع لي مجالا للاختيار ...

جيني (تقرأ) ـ ((وقد اخبرت مؤخرا انه في الوقت الذي كنت ماضيا في محاضراتك ، قام بعض مستمعيك فعلا بالتحدث فيما بينهم واخرون تركوا المدرج قبل ان تنتهي من محاضرتك ...))

تاران ـ من تجرأ على نشر اكاذيب كهذه ؟ وكيف استطاع تصديق شيء كهذا ؟ انه مضحك تماما ! اذا كان هناك اناس غادروا القاعة بينما انا احاضر ، كنت الاحظهم بالتأكيد ، واتوقف ! ولكني اعرف للحقيقة انني لم اتوقف مرة واحدة . على العكس تكلمت باستمرار دون اية مقاطعة ، وحتى بدون رفع صوتي. طبعا كانت هناك مناسبات عندما غادر بعض الطلاب قبل ان انتهي . ولكن من أجل ان يلحقوا بالقطار عائدين الى البيت ، فهم سيحضرون من مدينة أخرى خصيصا للاستماع الي ، وهناك قطار واحد . بالتأكيد ليس هناك ما يقال ضد هؤلاء الطلبة ـ لا شيء مطلقا ! وكذا الضجيج الذي حدث في نهاية القاعة في تلك المناسبة الوحيدة التي اعرف تماما السبب المؤدي اليه . كان عدد من الفتيات يسكتن بعض الطلاب وراءهن لهتافهم وصراخهم ((السماع ، السماع ، السماع ! ـ لقد سمعتهم بنفسي ـ من الصعب ان تلوم هؤلاء الفتيات ! كن يدون الملاحظات ، في النهاية ، من الطبيعي فحسب ان يحاولن ترديد الطلب..

جيني (تقرأ) ((وكل هذه المسائل لا اهمية لها طبعا فيما لو كانت قيمة وفائدة محاضراتك قائمة فوق الشكوك . وهذا ، مهما يكن ، ليس هو المشكلة . فقد كانت اخر محاضراتك غير ناضجة الى أقصى درجة..))

تاران ـ غير ناضجة ! انه من السهل قول مثل هذا الكلام ، ولكنك لن تستطيع اصابة الهدف دوما . في بعض الاحيان هنالك اسئلة تجيب عليها كاملة اكثر من غيرها ، اسئلة تخصك شخصيا ، مسائل تحيط بك عميقا ... (يضرب بقبضة يده على صدره) .

جيني (تقرأ) ((كانت النقاط المثارة في بحثك مهمة لكنها نشرت بدقة كبيرة ، ومما ينبغي على المرء قوله ، بانتظام كبير . والافكار التي خصصتها عن نفسك والتي هي بالاحرى تشبه تلك التي للاستاذ مينارد قد بحثت سابقا . ليس لاني استهين بالافكار نفسها . على العكس انها تظهر لي مما يستوجب الاهتمام الصادق . وانما لانك اهملت الاشارة الى مصادر عباراتك ، وعرضت مادتك بدون استقصاء ، كما لو كانت تماما نتيجة جهدك الشخصي ، وهكذا انتحلت دراسات رجل نعرفه جميعا ونعجب به ..))

تاران (ينحني على المنضدة ، بدهشة تامة ويتلعثم) انه ليس صحيحا ... لا شيء منه بصحيح . كانت لدينا نفس الافكار في نفس الوقت . انه يحدث غالبا بهذا الشكل ، ليست هي المرة الاولى ..

جيني (تقرأ) ((لقد كان لي ان اعفيك من هذه الانطباعات فيما لو لم استلم مؤخرا رسائل من عدة اشخاص تحتج على ما يجب على المرء الاشارة اليه من اندفاعك ...))

تاران (يقف فجأة باستقامة) لقد كتبوه ـ كله ! انا اعلم به ! اعلم انهم ارادوه ! لقد راقبتهم : بينما كنت اتكلم كانوا هم يصرخون كل للاخر (بصرخة ذات طبقة صوتية عالية) ((انه سرق نظارات مينارد ! انه يحاول تقليد الاستاذ مينارد ! انه سيء وناقص جدا)) الى جانب قدر اكبر من ذلك الهذيان ... فقط لو كانت لديهم الشجاعة ليقفوا ويقولوا لي وجها لوجه ما كان يهمس به احدهم لمن هو خلفه كالجبناء ، كنت أقف واقول لهم (بحركة خطابية) ((ايها السادة ...))

جيني (تقرأ) ((ونتيجة لهذا الموقف ، فلا استطيع دعوتك للتكلم في حلقاتنا القادمة . ومع اسفي العميق فانني قد غيرت الرأي الذي حملته عنك ...))

(تقف جيني ، تضع الرسالة بهدوء على المنضدة وتتهيأ للمغادرة . يمسك تاران بالمنضدة كي لا ينهار) .

تاران ـ لماذا تقول لي هذا الان ، بعد كل هذه السنين ؟ لماذا لم يقل لي شيئا من قبل ؟ لماذا لم يقولوا هم جميعا شيئا منذ ان عرفوا الكثير ، منذ ان عرفوه كله ، منذ ان عرفوه من البداية ؟

(بينما تاران يتكلم ، تسير جيني بعناية حوالي المرتسم وتخرج ببطء من ايمن المسرح . بعد انتفاضته الاخيرة يستدير تاران باتجاه المرتسم وينظر فيه طويلا . تدخل المديرة من ايسر المسرح بدون ان تنظر الى تاران . تلتقط مواد عديدة مما يؤلف المنظومة القائمة (الكراسي الخ) وتحملها خارج المسرح . المسرح خال المفكرة والرسالة التي قذفت بهما المديرة من فوق المنضدة ، تظلان مطروحتين على الارض . تاران يلاحظ انه لم يبق ثمة شيء . عندما تخرج المديرة نهائيا يلتقط هو المرتسم من الارض ، يسير بصورة آلية الى نهاية المسرح ، يبحث عن موضع يعلقه عليه . هناك مسمار او علاقة من اول الامر ، وبالوقوف على اطراف اصابعه ينجح في تعليق المرتسم عليه مواجها المشاهدين . المرتسم سطح رمادي واسع ، كلية وبصورة موحدة خال من كل شيء ، يتجه ظهر الاستاذ تاران الى المشاهدين ، ينظر اليه طويلا ، ثم بكل بطء وبينما تنزل الستارة ببطء ايضا يبدأ بخلع ملابسه) .

بغداد　　　　ترجمة مزاحم الطائي

هل تستغني عن الصدق ؟

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٢١ ـ

حقيقي بالحب ، كغزل شوقي في افتتاح قصائده مثلا .

وهو (ص ٣١٦) يذكر بيتين لشوقي يفتتح بهما احدى قصائده بمخاطبة المرأة المسافرة على الهودج طالبا اليها ان تقف ساعة ليقتبس من نورها . فيقول « ثار العقاد لان شوقي لا يعيش في هذا الماضي ولا يحس به ، ولا يجد نحو الهودج ما وجده الشاعر الصادق القديم . لقد رادف الصدق الجودة ، وسار اللفظان معا في كل مكان » . وهي من العقاد ثورة تبدو لنا محقة كل الحق ، للسبب الذي ذكره العقاد ، لكن المؤلف لا يشاطرنا هذا الرأي ، ويعتقد ان الشعر يمكن ان يكون جيدا بدون ان يعبر عن احساس صادق . ولا اظننا نحتاج الى ان نذكره بأننا لا نرادف بين الصدق والجودة ، بل نجعل الصدق شرطا اوليا للجودة، فكل جيد في الشعر يجب في نظرنا ان يكون صادقا ، لكن ليس كل صادق جيدا .

وبعد ان آخذ الدكتور ناصف من آخذهم من النقاد الكبار ، طه حسين واحمد امين والمازني والعقاد ، شرفني اكبر تشريف بأن قرنني اليهم في خطاهم الفظيع الذي وقعوا فيه حين اهتموا بالصدق واشترطوه للادب الجيد . فروى (ص ٣١٧ ـ ٣١٨) سطورا من كتابي « نفسية ابي نواس » اعلق فيها على شعر لابي نواس في الخمر ، فاطلب الى القارىء الا « يقصر اهتمامه » على براعته اللغوية ، وادعي ان السر الحقيقي لروعته هو صدق الشعور الذي صدر عنه في حب الخمر حبا جامحا جارفا ، واطلب الى القارىء ان ينزع من نفسه « مؤقتا » فكرة ان تعبيرات الشاعر هي مجرد مجازات ، سائلا اياه ان يقرأها على انها اوصاف تقريرية لشعور الشاعر الفعلي . والذي كنت احاوله كما هو واضح ـ هو أن أحذر القارىء من « قصر اهتمامه » في دراسة الشعر على مجرد البراعة اللغوية ، لان هذه البراعة ذاتها لا تكون لها قيمة ان لم تكن تستعمل للتعبير عن مشاعر صادقة ، كما كنت احارب النظرة السطحية الشائعة التي تنظر الى صور ابي نواس على انها « مجرد » مجازات ، اي حيل والاعيب بلاغية ، فانبه الى ان المجازات القيمة هي التي يتخذها الشاعر لتصوير شعور حقيقي ثار به . فهكذا فهمي للرابطة العضوية التي لا تنفصم بين الاداء اللغوي والمضمون العاطفي ، وبين التشكيل التصويري والمحتوى الوجداني . لكن المؤلف بمذهبه الجمالي لا يوافق على هذا الراي ، لان مذهبه يعد الشعر نشاطا لغويا ينظر اليه في ذاته المستقلة ولا ينظر الى ارتباطه بعاطفة الشاعر ومشاعر نفسه وتجارب حياته . ولان شعر ابي نواس في الخمر كما يقول المؤلف له وجود متميز عن حبه للخمر . فهو كما يقول نشاط لغوي استاطيقي لا علاقة له بمسألة هل احب ابو نواس الخمر حبا صادقا او لم يحبها .

ثم يقول « هذه العناية البالغة بالصدق صرفتنا عن تحليل الشعر ذاته » (ص ٣١٨) ويؤاخذ الناقد الذي مهمته « ان ينظر في الشعر لكي ينتهي الى الشاعر » (ص ٣١٩) ، ويقرر انه وان كان الشعر ينبع من تجربة حقيقية « فقد انفصل العمل (اي العمل الفني) عن منبعه » (ص ٣١٩) . هل يفيد شيئا ان نؤكد له ان العمل الفني لا ينفصل عن منبعه ابدا ، وان ما يدخله الشاعر على تجربته الغفل من تعديل واضافة واعادة تنظيم كما شرحنا سابقا لا يعني البتة انفصاله عنها ، وان عنايته « البالغة » بالصدق لا تصرفنا عن تحليل الشعر ذاته ، لكننا لا نريد ان نحلله في فراغ مطلق ، واننا حتى لو صح علينا اننا ننظر في الشعر لكي ننتهي الى الشاعر فان هذا في ذاته ليس مطلبا خسيسا يستحق ادانة المؤلف واحتقاره ، فان اهمية الشعر وسائر الفنون وسائر مجالات النشاط الانساني هي في ارتباطها بالانسان ، هذا المخلوق الاعظم الذي يهمنا اعظم اهمية . لكن ادعاءه ليس صحيحا على اي حال ، فاننا اذا نظرنا في الشعر لكي نصل الى الشاعر فانما نفعل ذلك لكي نعود على ضوء هذا الفهم فنزداد للشعر فهما ، فالشعر وصاحبه يكونان في نظرنا وحدة لا تنفصم ، والدكتور ناصف هو الذي يريد ان يفصم بينهما .

وحين يقول « وسواء اكانت العاطفة الموجودة امامنا عاطفة استاطيقية في القصيدة ام حقيقية على وجه الانسان وملامحه فان قدرتنا على وصف العاطفة ضئيلة جدا » (٣٢٠) فما اظننا نظلم المؤلف اذا وضعنا بدل قوله « استاطيقية في القصيدة » : متكلفة لم يشعر بها الشاعر شعورا حقيقيا وانما تكلفها في قصيدته . اما عن سائر جملته فحقا ان قدرتنا نحن غير الشعراء على وصف العاطفة ضئيلة ، لكنقدرة الشعراء عظيمة جدا ، ولهذا بالضبط نقرأ شعرهم حتى نزداد فهما لعواطفنا الانسانية حين نرى تعبيرها على السنة من اوتوا اقصى مقدرة انسانية على التعبير بالالفاظ .

وهو يستمر في هذا الاحتجاج الجديد حين يقول (ص ٣٢٢) ان البواعث الانسانية معقدة مختلطة ، وان هذا يجعل القول في الصدق والكذب تعبيرا عاطفيا لا خير في النظر فيه . وهو يستأنف نفس الاحتجاج (ص ٣٢٨ ـ ٣٢٩) حين يدافع عن الشعراء الذين اتهمهم العقاد بانهم متصنعون مزيفون يغرقون في المحسنات البديعية فلا يهتمون الا بالعرض ولا ينفذون الى جوهر الاشياء . وطريقه في الدفاع ان يقول ان الجوهري كلمة غامضة ، وان ما كان جوهريا بالقياس الى اولئك الشعراء صار عرضيا سطحيا بالقياس الى العقاد ومن ورائه جمهور القراء المتذوقين . لذلك ينبغي الا نستعمل لفظ الجوهري للفتك بمجهودات الاخرين ، وهي مجهودات اهمتهم وشغلتهم وارقت ليلهم في عصور ماضية .

حقا ان البواعث الانسانية معقدة مختلطة ، لكن هذا لا يعفينا من واجب محاولة التمييز بينها، ولا يجعل القول في الصدق والكذب تعبيرا عاطفيا لا خير في النظر فيه . واي فائدة للادب الذي انتجته الاجيال المتعاقبة ان لم يقدم لنا بعض العون في فهم هذا التعقيد والاختلاط وتمييز خيوطه المتشابكة صادقها من كاذبها وصحيحها من مخادعها المدعي ؟ اليس من اعظم فوائد الادب ـ والفن عامة ـ انه يعيننا على التمييز بن بواعث الانسان الحقيقية وبين اعذاره ومسوغاته وذرائعه التي يدعيها لنفسه ولغيره في تبرير اعماله ؟ اوليس في استطاعتنا من دراستنا المقارنة لانتاجات الاجيال المتعاقبة ان نحصل على قدر من التمييز بين الصحيح والزائف وبين الجوهري والعرضي ؟ ربما تكون الاعيب اولئك البديعيين قد اهمتهم وشغلتهم وارقت ليلهم في زمانهم، لكن هل كانت تستحق كل هذا ؟ الا يحق لنا ان نقول انهم في زمانهم قد وقعوا في فهم خاطىء لوظيفة الشعر افسد عليهم ذوقهم الادبي فصرفهم عن حقيقة المشكلات البشرية والعواطف الانسانية التي ينبغي ان يهتموا بتناولها في شعرهم ؟ فاذا نظرنا في همومهم وشواغلهم في الالاعيب البديعية فرأينا كيف اعمتهم عن هموم الناس وشواغلهم الحقيقية في الحب والبغض والصداقة والعداوة واللقاء والفراق والامل واليأس والانتصار والهزيمة والميلاد والموت ، افلم يكن العقاد محقا كل الحق في فتكه بمجهوداتهم البهلوانية ؟ والعجيب في امر هؤلاء انهم حتى حين تحدث لهم تجارب حقيقية تثير فيهم مشاعر قوية ، كانوا حين يأتون الى تناولها في شعرهم يعزلونه عزلا تاما عن حقيقة تجربتهم ومشاعرهم (لا عجب اذن ان يدافع عنهم المؤلف ، فهذه بالضبط هي دعوة المذهب الجمالي) فلا يجدون الا حيلهم البديعية يغرقون فيها . انظر الى ابن نباتة يموت ابنه ـ ابنه ! ـ فيرثيه بقوله :

قولوا فلان قد جفت افكاره ... نظم القريض فما يكاد يجيبه
هيهات نظم الشعر منه بعدما ... سكن التراب «وليده» و «حبيبه»

والوليد تورية بالبحتري والحبيب تورية بأبي تمام ! ويقول فيه ايضا :

لم نكتمل حولا ، واورثتني ... ضعفا ، فلا حول ولا قوه

فيأتي في بيت واحد باربعة محسنات بديعية هي التورية والجناس والمقابلة وارسال المثل ! يا ليت الشعر قد استعصى حقا على ابن نباتة فلم يلهمه بهذه الابيات المخجلة في تلك التجربة الرهيبة . لكن المذهب الجمالي الذي يرتضيه الدكتور ناصف لا يميز بينها وبين مرثية ابن الرومي لولده الاوسط « بكاؤكما يشفي وان كان لا يجدي » ، لان هذا

المذهب لا يهمه ان ينعزل الشاعر في شعره عن حقيقة تجربته ، بل هو يريد هذا الانعزال . اما نحن فنوافق العقاد كل الموافقة على استشناعه لهذه الابيات وعلى تفضيله لمرثية ابن الرومي ، لان ابن الرومي في قصيدته « لا يحس الا ما احسه كل والد فقد ولده واصيب بمثل مصابه » . ارجع الى مقالة العقاد الممتازة « الصحيح والزائف في الشعر » في كتابه « ساعات بين الكتب » ، وراجع الامثلة التي ضربها على الشعر الزائف والحجج التي ساقها لاسترذاله ، ثم قارنها بدفاع الدكتور ناصف عن امثالها من النظم الذي يريد منا ان نقبله في دائرة الادب ، لانه لا فرق عنده بين صدق وكذب ، وبين طبع وتكلف . ولا تنس ان نقرأ في نفس كتاب العقاد مقالته الاخرى « التجميل في الاسلوب والمعاني » ، التي يصر فيها على تطلب الصدق في الادب ، ويعلمنا درسنا الاول في التمييز بين الجمال والبهرج ، ويحاول اقناعنا بأن الجمال يشترط فيه الصدق ، وبأن الكاذب لا يمكن ان يكون جميلا. لكن العقاد ـ لحسن حظنا العظيم ـ لم يكن قد وقع في حبائل المذهب الجمالي الذي يعتقد ان الجميل جميل بذاته وان لم يكن صادقا، والذي يعتقد ان العاطفة يستوي ان تكون حقيقية على وجه الانسان وملامحه وان تكون استاطيقية لا وجود لها الا في القصيدة .

ثم يظلم المؤلف العقاد ظلما مبينا حين يدعي (ص ٣٣٠ ـ ٣٣١) ان تطلبه للصدق قد صرفه عن فهم لغة الشعر وكيانه الشكلي الدقيق، وان ثورته « العقلية » الخاصة بالصدق لم تكن مصحوبة بثورة في فهم الشعر وكيانه الشكلي الدقيق . وهذا تجن عجيب على العقاد ، الذي بذل مجهودا كبيرا في متعدد مقالاته وكتبه المبكرة في تجديد فهمنا للغة الشعر وكيانه الشكلي الدقيق . وكل عيب العقاد لدى الدكتور ناصف انه اصر على ان لغة الشعر يجب ان تعبر عن محتوى قيم وان شكله يجب ان يحمل مضمونا صادقا والا كان زيفا لا ينتمي الى الفن الصحيح في شيء ولا غناء فيه ولا جدوى منه .

مرة اخرى نجد المؤلف (ص ٣٢٤ ـ ٣٢٥) ، لكي يتسنى له اهدار عنصر الصدق في الادب اهدارا كليا ، يستغل الخطأ الذي وقع فيه بعض اصاغر الكتاب ممن لا يستحقون ان يسموا نقادا، حين يخطئون معنى « الواقعية » في القصة، فيعتقدون انها المشابهة الحرفية لاشخاص الحياة . لكن الناقد القصصي لا يسأل نفسه هذا السؤال « هل تشابه القصة الحياة أم تخالفها » بهذه البساطة ، بل يعنى بأن يشرح لقرائه معنى المشابهة الذي يقصده حتى لا يفهم على انه المطابقة الحرفية . ومثل هذا الناقد لا ينسى حق الخلق الادبي في اعطائنا صورة اكبر ثراء ، كما يدعي المؤلف ، بل هو يري قراءه كيف صارت الشخصية القصصية احيانا اكثر حيوية من الاشخاص الذين نلقاهم في واقع الحياة ، لما وهبه القصاص من قدرة التركيز والتكثيف والشحن،وقدرة النفاذ الى جوهر النفس البشرية وعدم الاكتفاء باعراضها السطحية . لكن القصاص الموهوب انما يتاح له هذا من مراقبته لتجربة الحياة الحقة ومراقبته الطويلة الذكية للاشخاص الاحياء وواقع حديثهم وسلوكهم ورد فعلهم على تجارب الحياة ، لا من الانعزال في قصصه عن كل حقائق الحياة وحقائق السلوك البشري . اما المؤلف فيصر (ص ٣٢٦) على ان « الشخصية » مصطلح نعبر به عن بعض التشكيلات اللغوية في النص المقروء او القصة . الشخصية القصصية اذن هي عنده مجرد « تشكيلات لغوية » يشتقها القصاص من مجرد نشاطه اللغوي الاستاطيقي ، وليست تشكيلات لعناصر حقيقية في النفس البشرية واوضاع حقيقية في الحياة البشرية ومشكلات حقيقية في تجارب البشر يجمعها القصاص ويؤلف بينها ويعطيها وحدة ينفذ بها الى جوهر الحياة المعاشة ولبابها فيجمع فيها اقوى طاقات هذه الحياة ويبلغ بها تمام كمالها . وهذا كله لا يتاح له اذا اقتصر على مجرد النشاط اللغوي الجمالي المعزول بل هو ينبع من استمداده من الحياة نفسها وتعمقه المتوغل فيها ثم قدرته على تركيزها وتجسيمها في شخصية قصصية مكثفة مشحونة .

وهو يستشهد بقول كلايف بل « لو اعتمدنا على مشابهة الحياة لبدا فنان عظيم مثل شكسبير اقل شأنا من جالزورذي » (ص ٣٢٦). وكلايف بل هذا احد اقطاب المدرسة الجمالية ومذهب الفن للفن وحده الذي يدعي ان للفن وجودا مستقلا لا يحكم عليه بمقاييس خارجية ، وقد نقلنا من قبل قوله المتهوس « لكي نقدر عملا فنيا لا نحتاج الى ان نستمد اي شيء من الحياة ولا نحتاج الى اي معرفة بأفكارها وشواغلها ، ولا الى اي خبرة بعواطفها » . من امثال هؤلاء استمد المؤلف اراءه التي يريد منا ان نطبقها على دراسة تراثنا الادبي العربي . يا ليت الدكتور ناصف لم يسمع بكلايف بل قط ولم يقرأ له حرفا حتى لا يضله سواء السبيل . اما الرد على دعواه فيعرفه كل من درس اعمال شكسبير واعمال جالزورذي ولم يكتف بقراءة كتب مقاييس النقد الجمالي وفلسفة الاستاطيقية ولم يعمه مذهب جمالي متعصب . وهو ان شخصيات شكسبير تقنعنا اقناعا تاما بحيويتها وصدقها ومعقولية سلوكها في الظروف التي صورها خالقها على الرغم من ان احداثها لم توجد بحذافيرها في واقع الحياة . في حين ان شخصيات جالزورذي برغم كل ما تكلف لها من العناء التسجيلي تظل ميتة باردة لا تعنينا بحياتها ولا تثير اهتمامنا بمشكلاتها وافراحها واحزانها وانتصاراتها وهزائمها . فالفرق بين شكسبير وجالزورذي ليس فرقا بين القصاص الذي يهتم بمجرد النشاط اللغوي الاستاطيقي والقصاص الذي يهتم بحقائق النفس البشرية والسلوك البشري ، بل هو فرق بين القصاص (او الدرامي) الذي ينفذ الى جوهر النفس البشرية ويغوص في اعماقها والقصاص الذي يقتصر على تقييد السطحي العارض من صفاتها الظاهرة فيظن ان هذا التقييد التسجيلي البارد ينتج فنا .

قد رأينا المؤلف من قبل يسلم بأن الشكل والمضمون مرتبطان ارتباطا لا ينفصم ، وهو تسليم قلنا انه تسليم شفاه ، لان كل ما يسبقه ويلحقه من كتابه يناقضه ، اوليس مذهبه قائما على افراغ الشكل من كل مضمون حيوي وادعاء ان التشكيل اللغوي هو وحده الذي يكون ماهية الفن وهو وحده الذي يمدنا بالمقاييس التي ينبغي أن نحكمها فيه؟ وهذا ليس ادعاء شخصيا ندعيه على هذا المذهب ، بل هو ما حكم به عليه كبار النقاد الغربيين من امثال أي. آ. رتشاردز . لكنه الان (ص ٣٢٤ ـ ٣٢٥) يزيدنا اطلاعا على عقيدته الحقيقية ، اذ يفصح عن غرضه في « عزل » الشكل عن المضمون حتى يعطي الشكل وحده كل الاهمية في الفن ، فيقول ان تمييز الشعر عن العلم قد تم على اساس المساق اللغوي ، ويدعي انه من خلال توضيح هذا المساق قد هزمت فكرة الصدق واستحالت كل خصائص السياق الشعري الى مظاهر (اي مظاهر لغوية استاطيقية خالصة) تهدم ما تنطوي عليه فكرة الصدق من بساطة واستهداف . هل نحتاج الى ان نرد بأن تمييز الشعر عن العلم يتم بالتمييز بين وظيفة الشاعر الوجدانية الشخصية التي تتناول الاشياء والتجارب من حيث علاقته الشخصية بها واثرها الخاص في عاطفته ووجدانه ، وبين وظيفة العالم التي تتناول الاشياء والتجارب في وجودها الموضوعي المستقل عن عاطفة العالم وموقفه الشخصي منها ، وعلى هذا التمييز لا يكون من المستطاع ان نعزل شعر الشاعر عن حقيقة مشاعره وشخصيته ونفسه وعلاقاته الفردية . وما اكثر ما يستعمل المؤلف كلمة « العزل » وكلمة « بمعزل » في صفحات كتابه .

لكن المؤلف في كل حديثه عن النشاط اللغوي الاستاطيقي الذي يريد ان يجعله المقياس الوحيد الذي يقاس به الادب ، لم يقدم الينا اي تحديد واضح مفصل لعناصر هذا المنهج ، مع ان هذا كان ينبغي ان يكون الغرض الاول لكتابه ، حتى نستعين بهذه العناصر على تمييز الجيد من الرديء في الادب . فاننا لا نستطيع ان نصدق ان المؤلف يستوي لديه كل نشاط لغوي ، فكيف نميز بين النشاط اللغوي المقبول والنشاط اللغوي غير المقبول ؟ كيف نميز بين نشاط ابن نباتة ـ وهو نشاط عظيم كبير المهارة ـ وبين نشاط ابن الرومي ؟ هذا ما لم يساعدنا المؤلف عليه في كتابه كله ، فكل ما وجدناه فيه احكام سلبية تحذرنا من ان نستخدم في الادب كل المقاييس التي كنا نستعين بها في تمييز جيده من رديئه ، وتهدمها علينا واحدا بعد واحد ، وتدعو الى عزل

الادب عنها جميعا ، دون ان تحل محلها مقياسا ايجابيا واحدا . حتى اذا وصلنا الى الصفحة الاخيرة من فصله هذا (ص ٣٤٠) لم نجد الا قوله في تعريف الاعتقاد الاستاطيقي « ونعني بهذا ضربا من الاحساس بالاسلوب والتقاليد الفنية المنتشرة في فترة معينة ، ولا نستطيع ان نفهم العمل دون تكوين « عادات » في ادراك هذه التقاليد » . صحيح اننا في دراستنا لادب عصر ما نحتاج دائما الى هذا الاحساس الذي يذكره والى تكوين هذه العادات التي يشير اليها . لكن اهذا كل شيء؟ لو كان هذا كل شيء لاضطررنا الى قبول كل التقاليد الفنية التي تنتشر في فترة معينة ، دون ان نميز بين صحيحها وزائفها ، وبين قيمها وتافهها، ولقبلنا أشد سخافات ابن المعتز وسائر البديعيين ، وساويناها بالاعمال التي يقنعنا الذوق الادبي الناضج بانها وحدها الجيدة القيمة . هكذا نجد مرة اخرى هذه الحقيقة المحزنة : ان المذهب الجمالي ، اذ يسلبنا حين ننظر في التقاليد الفنية كل حق في تمييز الصادق من الكاذب ، والجوهري من العرضي ، والعميق من السطحي ، وهموم الناس الحقيقية من الاعيب الحواة اللغويين ، واذ يدعونا الى « عزل » العمل الادبي عن ظروفه الاجتماعية ، وعن حياة صاحبه وحقيقة تجاربه وانفعالاته ورغباته، وتكوينه النفسي الخاص ، واذ يدعونا الى ان ننظر في الادب على انه مجرد نشاط لغوي استاطيقي له مقاييسه المستقلة ـ وهي مقاييس لم يشرحها المؤلف لنا قط ـ المعزولة عن حقيقة النفس الانسانية وحقيقة السلوك الانساني الفردي والاجتماعي وعن جميع المشكلات الانسانية الجليلة المادية والاجتماعية والعاطفية ، هذا المذهب ينتهي بنا الى نتيجة واحدة لا مهرب منها : هي فساد الذوق الادبي حتى لا يعود قادرا على التمييز بين الجيد والرديء في الانتاج . أولم يحضنا الدكتور ناصف على ان نكيف من اذواقنا بحيث نعود فتتقبل اتفه الالاعيب اللفظية واكثرها غثاثة وهذرا ، بعد ان بذلنا ما بذلنا من جهد لتحرير اذواقنا من زيفها وسطحيتها وخوائها ؟ اولم يقل في كتاب اخر له (1) « كثيرا ما اطل هذا الذي نسميه بديعا على ادراكات اسطورية او رمزية . وسأختار هنا بعض الشواهد دون ان احفل بما نسميه الجودة والرداءة». لكننا نحن نحفل بما نسميه الجودة والرداءة ، وهذا السبب وحده ـ افساده للذوق الادبي ـ يكفي لحملنا على ان نلقى هذا المذهب باقوى معارضة واشد تفنيد .

***

اما الفصل الاخير القصير المكون من ثلاث عشرة صفحة ، والمعنون « جدل في الاستطيقا حول الصدق » ، فقد رأيت ان اتركه للقارىء المهتم ليضرب بنفسه في متاهاته الجمالية الجدلية ، حتى يرى غرام المؤلف العظيم بالتدخل في الخلافات الدقيقة التي تثور بين الاستاطيقيين انفسهم والتي تذكرنا بخلافات اللاهوتيين في القرون الوسطى . مثل جدالهم هل يستعملون تعبير « الصدق عن شيء » او تعبير « الصدق نحو شيء » ! الا يذكرك هذا الخلاف بين « عن » و « نحو » بما ذكرنا من خلافات اللاهوتيين المتحذلقة التي كانوا فيها يحاولون ان « يشطروا الشعرة كما يقول التعبير الانجليزي ؟ ولينظر القارىء كيف يصر المؤلف على ان ينتصر للجناح الذي يبلغ نهاية الاسراف في رفض عنصر الصدق بتاتا ويرفض محاولات بعض الجماليين ان يتصالحوا بعض التصالح مع غيرهم ليسمحوا بقدر من البحث عن عنصر الصدق او نوع ما منه في الدراسة الادبية ، ويرفض أن يدخل في الدراسة اي سؤال يعتبر « تمزيقا للاهتمام الاستاطيقي » . فالمؤلف يريد هذا الاهتمام خالصا مخلصا من كل شائبة تشوبه او اهتمام جانبي يمزقه . الصدق نحو شيء لا نستطيع ان نعرفه من خلال التجربة الاستاطيقية نفسها ، كيف اذن نقبله في البحث ؟ (نشر للجماليين على الاقل هذا الاعتراف) . الصدق نحو شيء ليس مقولة استاطيقية ، اذن يجب الا ندخله في بحثنا الادبي . العمل الادبي قد يكون صادقا نحو شيء خارجي ولكن المتامل لا يحتاج الى أن يذهب الى خارجه ليعرف الصدق (كيف بحق السماء يعرفه اذن ! اولا يناقض هذا القول ما سبقه من اعتراف ؟) التشابه بين عاطفة الفنان وبين عاطفتنا نحن لا علاقة له بالتذوق والتحليل ، فنحن نهتم في التحليل بالصفة الداخلية للعاطفة التي يؤديها الفنان لا بمشابهتها لتجارب اخرى . قد يكون العمل الفني صادقا ، لكن هذا لا ينقذ الفن كما هو معلوم ، ويظل الفن رديئا على الرغم من الصدق (هذا صحيح ، وهو معلوم جيدا ، لكننا اجبنا عليه من قبل حين قلنا ان الصدق شرط اول لكنه ليس كل شيء) . هل يمكن ان نجني شيئا من وراء التشابه بين الفن والحالات العاطفية السابقة ؟ (ان لم يكن هذا ممكنا فأي قيمة تبقى للفن، واي اهمية له في حياتنا الانسانية؟) لفظ الصدق غامض ملتبس عسير التحديد قابل للتأويل ، فالعلاج الوحيد هو ان نذود لفظ الصدق عنا (وبهذا « العلاج » نتخلص من المشكلة بلا شك تخلصا سهلا ، ونرتاح راحة جمالية لذيذة نطلق فيها العنان لاحلامنا الجمالية الجامحة المعزولة عن حقيقة الحياة ، ونتصل بالادراك الغيبي الاسطوري الاعجازي الخارق بدلا من أن نعكر امزجتنا بالاتصال بمشكلات الحياة الحقيقية ، ولا يهم في هذه الحال ان نكون بهذا قد طلقنا وظيفة النقد الادبي ، وان لا شيء يفرق بيننا وبين اولئك الذين « يعالجون » مشكلاتهم باطلاق العنان لتصوراتهم اللذيذة في سماء الحشيش) .

لكني لن امضي في سرد الاقوال العجيبة التي يفيض بها هذا الفصل الاخير من الكتاب ، ويكفي ان انقل تعليقي الذي كتبته بالقلم الرصاص على هامش احدى الصفحات : « وددت لو استطعت ان احرم على كل مدرسي الادب في جامعاتنا الذين يوكل اليهم تدريس المادة المسماة (النقد) ، قراءة كتب مقاييس النقد والدراسات الجمالية (1)، ووددت لو استطعت ان ارغمهم على حبس قراءاتهم الاجنبية على الاعمال الادبية الاصيلة نفسها ، حتى لا يقعوا في هذا التخليط المحزن والعبث الضار ولا يؤذوا به انفسهم وتلامذتهم » .

وقارىء كتاب الدكتور ناصف سيجد انه ـ فيما عدا اشارته الى شخصية هاملت التي اخذها هي نفسها من جدل النقاد ـ ليس فيه

(1) « نظرية المعنى في النقد العربي » ، ص ١٣٤ .

(1) اذا اراد مدرسو الادب العربي ان يتزودوا بزاد من الادب الغربي تكون له قيمة حقيقية ، ولم تكن ظروفهم تسمح لهم بأن يدرسوا ادبا غربيا دراسة مستفيضة ، فانهم لن يحصلوا على ما يريدون من امثال هذه الكتب ، التي تفترض في قرائها علما واسعا بالاعمال الادبية التي تقيم عليها نقاشها النظري . لكن هناك نوعا آخر من الكتب اكبر فائدة لهم ، وسدا لحاجتهم الخاصة . وهي كتب تستخدم في تعليم طلاب السنتين الاولى والثانية في بعض جامعات الغرب ، تعلمهم كيف يبدأون الدراسة الجادة للشعر ـ او الادب عامة ـ وكيف يحللون عناصره التشكيلية وينفذون منها الى عناصره المضمونية ، وكيف يميزون صادقه من كاذبه ، وجيده من رديئه ، وكيف يرتبونه درجات في مراقي العظمة الادبية باعتبار اهميته الانسانية . وهذه الكتب لا تقوم على الجدل النظري ، بل تتخذ الطابع العملي ، فيبدأ كل فصل منها بنص ادبي معين ، يتعلم الطالب كيف يقرأه قراءة صحيحة ، وكيف يحلله ويفهمه ويقدره ويستجيب له ، ثم يتبعه تدريب على نظائره من النصوص . وهي تتدرج في دراسة النصوص من البسيط الى المركب، ومن التقريري الى المجازي ثم الرمزي ، ومن الواضح الى الغامض او المبهم ، آخذة بيد الطالب على مراحل متزايدة الصعوبة والتعقيد . هذه هي الكتب التي بوسعها ان تعطي مدرسينا قدرا لا بأس به من الفهم الصحيح الشخصي العملي بقيم الادب الغربي ، فتمكنهم في نفس الوقت من ان يستكشفوا مواطن اتفاقها ومواطن اختلافها عن الطبيعة الفنية للادب العربي . فقراءة كتاب واحد منها اجدى عليهم من عشرات الكتب النظرية . واليهم واحدا منها يدرس في بعض الجامعات الاميركية ، في الشعر الانجليزي خاصة ، وقد طبع طبعات متعددة :

Laurence Perrine : **Sound and Sense -- An Introduction to Poetry,** Harcourt, Brace and Company, New York.

استشهاد واحد بقصيدة غربية او رواية او مسرحية غربية ، بل كل استشهاداته من الكتب النظرية في مقاييس النقد وفلسفة الجمال وفلسفة اللغة والمعنى . وهو يبدأ فصله الاخير بقوله « رأيت بعد كتابة الملاحظات السابقة ان امضي في بعض المناقشات النظرية الخاصة باستعمال مصطلح الصدق في الاستطيقا » (ص ٣٤٧) . وقوله «امضي في» تعبير مصيب ، فالحق ان كتابه كله مناقشات نظرية صرف وجدل ذهني محض ينقله من تلك الكتب النظرية . وهو ينسى انه ان كان مؤلفو هذه الكتب لهم الحق في مناقشاتهم وجدالهم لانهم يعرفون الاعمال الادبية الاصيلة التي يسندون عليها احكامهم ، فانه هو ليس له نظير حقهم الا اذا اقنعنا بانه هو ايضا عرف هذه الاعمال الاصيلة او عددا كافيا منها معرفة شخصية مباشرة . وهو ينسى حقيقة اخرى مهمة : هي ان اولئك الجماليين ربما يكون لهم بعض الحق في نظرياتهم ، لانهم يدافعون عن انتاج مدرسة نشأت فعلا في الادب الغربي والفن الغربي ، وكان لها عدد من الاعمال الاصيلة ، وان كان سائر النقاد الغربيين لا يوافقونهم على رأيهم ، لانهم لا يرون لتلك الاعمال قيمة ذات شأن ، ويرون من الخطأ تطبيق اتجاهها على سائر الادب والفن . اما ان يأتي باحث عربي فينقل تلك الاحكام الجمالية ويحاول تطبيقها على تراثنا الادبي الذي لم تنشأ فيه قط مثل تلك المدرسة ، فهذا نهاية الخطأ .

وكتاب الدكتور ناصف وان سماه « دراسة الادب العربي » لم ينبع من دراسة للادب العربي نفسه ، وكل ما فيه من الشواهد الشعرية العربية بلا استثناء واحد لا يدرسها المؤلف ليستخرج منها هي ما تقدمه من قيم واحكام - وكيف يستطيع ذلك وهو لم يقف عليها الا وقوفا سريعا متعجلا ، وهو لو حاول ذلك لاحتاج الى اضعاف حجم كتابه - وانما يسوقها ليدلل بها على احكام نقلها من تلك الكتب الغربية .

***

ما خلاصة الدعوة التي يدعوها هذا الكتاب ؟ اننا نستطيع - بل ينبغي - ان ندرس النص الادبي معزولا عن كل شيء اخر ، عن ظروف مجتمعه ، وعن حياة صاحبه ، وعن شخصيته وعاداته واطواره ، وعن حقيقة تكوينه النفسي الخاص ، ندرسه في فراغ مطلق ، نعزله عزلا تاما عن الفرد الانساني ، لا نتلمس فيه صدى لتجاربه ورغباته والامه وامانيه ، لا نهتم ادنى اهتمام بنصيبه من الصدق او الكذب ، ننظر في قالبه الفني وحده كنشاط لغوي جمالي معزول عن كل شيء «خارجي» بل معزول عن كل شيء داخلي يتصل بحقيقة عواطف صاحبه وحقيقة احاسيسه ومشاعره ، لا نرى للفن اي رسالة انسانية قيمة يساعد بها الانسان على زيادة فهمه لنفسه واستبصاره لكيانه المتميز وتعزيز مقدراته الجليلة وتنظيم علاقاته وتخفيف آلامه ويأسه وتقوية آماله وعزائمه ، بل على العكس تكون وظيفة الفن تقوية صلة الانسان بالعالم الاسطوري المرعب الذي مشى خطوات في التحرر منه .

ما اثر الكتاب في القارىء العربي الذي يقبل دعوته ؟ حض على الجهل ، وتثبيط عن دراسة تاريخ العصر واحواله المادية والاجتماعية ، وعن تقصي سيرة الاديب وانعام النظر في شخصيته ومحاولة استبطان نفسيته ، تشجيع على الجهل التام المطلق بكل العناصر والقوى التي تؤثر في الادب والاديب تأثيرا حقيقيا ، وهي قوى وعناصر لن يفهمها الناقد الادبي الا اذا تزود بزاد صالح من المعارف العلمية عن حقائق الكون والحياة ، تحريض على اطلاق العنان للخرف الجامح والهذر الشاطح الذي يسمى دراسة استاطيقية خالصة تحبس نفسها في النص الادبي نفسه معزولا عن كل شيء يحيط به ، اغراء بالعودة الى الذوق الفاسد المصطنع الذي « يتذوق » البديعيات المفرقة والالاعيب اللفظية البهلوانية لانه « يتذوق » النشاط اللغوي الجمالي في حد ذاته ، دعوة الى عدم محاولة التمييز بين الصادق والزائف والجوهري والعرضي والقيم والتافه والسليم والمعوج ، تحريض على العودة الى الايمان الخرافي بقوة سحرية اسطورية هي وحدها التي تملي على الاديب عمله الادبي ، دعوة الى افراغ المضمون الادبي من كل عنصر سوى الرموز الغامضة الغيبية الميثولوجية الاعجازية الخارقة التي لا يفعل الاديب شيئا غير وضع الغازها المعماة في كل صورة « قيمة » ينتجها ، دعوة الى تحويل النقد الادبي الى مجرد تصيد للرموز وافتنان في حل احاجيها وفك طلاسمها ، او ما يسميه المؤلف « فض الرموز » .

من هذا يفهم القارىء العربي سبب هذا الاهتمام الذي اوليته ذلك الكتاب الصغير في حجمه الكبير في خطره وضرره ، وسبب الجهد الذي بذلته في تمحيص ارائه في ثلاث مقالات طويلات . فانما عنيت بمناقشته ان افند المذهب النقدي الضار المفسد الذي يحاول الكتاب ان يجلبه الينا وان يغرينا بتطبيقه على تراثنا الادبي . تلك النظرة الجمالية المسرفة قد ظهرت في اوروبا كرد فعل خاص في ظروف معينة، ثم قام الاوروبيون انفسهم بتصحيحها والحملة على غلوائها ، فما اكبر خطأ باحث عربي يستجلبها الينا غير مراع ظروفها الخاصة وغير منتبه الى منافاتها التامة لطبيعة تراثنا الادبي .

هذا الكتاب وامثاله من الكتب للمؤلف او لغيره لو تركت دون تمحيص لافسدت علينا كل ما تعلمناه وافدناه في تصحيح دراستنا الادبية وتصحيح اقبالنا على تراثنا الادبي منذ بدأ نقادنا الرواد جهادهم في هذا الميدان منذ نصف قرن . فهل يكون لهذه المقالات بعض الفائدة المرجوة ، فيتردد المؤلفون واساتذة النقد في الجامعات قبل ان يخرجوا علينا بامثال هذه الكتب التي تستقي اراءها بدون حيطة ولا حذر من كتب اصول النقد الغربي وفلسفة الجمال الغربية ، صالحها وطالحها ، مناسبها وغير مناسبها ، ويتحرجون قبل ان يطبقوا اراءها ومقاييسها وقيمها دون تمييز او تبصر على ادبنا المسكين ، ويعكفون على هذا الادب المهمل نفسه فيعنون بدراسته دراسة متأنية طويلة صابرة ليستخرجوا منه هو قيمه واصوله ومقاييسه التي توافق طبيعته والتي تصلح للتطبيق عليه ؟

هذا ما نرجوه ، والله يهدي من يشاء الى صراط مستقيم .

القاهرة **محمد النويهي**

النتاج الجديد

ـ تتمة المنشور علـى الصفحة ٤٦ ـ

في مقاهي بغداد ، ولكنها في الضياع .. الضياع الذي كان سببا في بقائه على هذه الحال متشردا من مقهى الى مقهى .. الضياع في اعماقه الخاوية . لقد تطور حسين في اخر الرواية تطورا عجيبا . واصبح غير ذاك الفتى الذي لم يكن يحلم باكثر من ١٥٠ فلسا فياليوم وابتسامة من تماضر . اصبح قاتلا وشقيا من اشقياء بغداد الذين يجوبون الازقـة والحانات والمواخير والسكين في الجيب والشتيمة القذرة على الفم . لم يصل حسين في نهاية الرواية الى هذه الشخصية البغدادية تماما ، ولكنه ظل يحلم بها طوال الفصول الاخيرة عندما غدرت به تماضر وقتـل احد الاشقياء صديقه صاحبا . ظل يرنو الى اليوم الذي يحمل فيـه سكينا وينتقم . وقد تحقق حلمه في اخر الصفحات ، قتـل حسين محمودا ، الشقي الذي قضى على صاحب مؤجر الدراجات اللطيف . لم يكن مقتل صاحب دافعا الى هذا السلوك ، ولكنه الضياع . لقـد كانت تماضر تشد حسين الى الحياة ، ولما انقطع الخيط بينهما وجـد حسين نفسه معلقا في الفراغ ولم يبق ما يربطه بالاخرين وبالارض . لقد ذابت تماضر في الظلام وسقط صاحب صريعا تحت طعنات خنجـر ابن الحولة الذي اهان حسين في المقهى وسخر منه .. وقـد حفرت حادثة المقهى هذه بئرا من الحقد في صدر حسين تفجرا دما في اخر الرواية . لم يكن حسين بالشجاع حتى في اللحظة التي غيب فيهـا سكينه في ظهر محمود . لقد كان محمود امامه بلا حول او قوة ، كان سكرانا بلا وعي ومعطيا ظهره اليه وهو يقيء في حوض المغسلة فـي الحانة .. كان خرقة بالية وليس برجل فلم يكن على حسين الا ان يطعن . لقد التذ حسين بالطعنات فلم يكتف بواحدة او اثنتين . وقد خرج من الحانة دون ان يراه احد . وذهب في الظلام .. الى اين ؟ اتراه يغدو محمودا اخر ؟ لا نستطيع الا ان نجيب بالايجاب . لان حسين الذي نعرفه خلال الرواية كلها منبطلا تائها يملك كل الاسباب لان يصبح شقيا. هناك خيط من النور يظل عالقا في الظلمة التي اكتنفت حسين.. هو حبه لصاحب ، وليس حبه لتماضر. لقد كان صاحب اكثر الشخصيات نقاء وطيبة وتفهما للواقع .. ولكن هل ينقذ هذا الحب حسينا مـن الهاوية التي ينحدر اليها بالتأكيد ؟ لقد مـات صاحب .. وتحول حبـه الى حقد تفجر في قلب حسين نارا ورمادا .

لم ينتقم لصاحب وحده . ولم يكن ابن الحولة ضحيته المنشودة. لقد دفع حسينا الى ان ينتقم هجران تماضر له والصفعات التي هشمت بها وجهه نشمية والرجل الطويل الذي كان يسندها .. والتشرد الطويل والوحدة القاتمة التي فتحت فكيها المخيفين امامه . لقد انتقم حسين في ابن الحولة من مجتمع بكامله ، مجتمع جعل منه تائها بلا سند ولا صديق ولا امل . لقد سرقوا منه اجمل واعز ما يملك . سرقوا تماضر الرقيقة اللعوب ، وسرقوا صاحبا الصديق وسرقوا منه داره .. سرقوا الزقاق البغدادي بروائحه القديمة ، سرقوا منه حياة كاملة فلم يبق امامه الا ان ينتقم . وقد كان .

***

اضافة الى الاشخاص الذين ذكرناهم ، تضم رواية « النخلـة والجيران » اشخاصا اخرين وكلهم ابناء زقاق واحد ، زقاق النخلة القميئة وحانوت الدراجات والتنور والمياه القذرة ، باستثناء مصطفى المهرب ونشمية التي استأجر لديها حسين غرفة . لقد كان مصطفـى اكثر من غشاش . كان لا يملك حتى هذا الحب الطبيعي الذي يحس به كل انسان تجاه وطنه . كان يتمنى ان تظل احذية الجنود الانكليز جاثمة على صدر بغداد الى الابد ، ما دام هو شخصيا قادرا على الانسلال من ثقب ما الى مستودع الويسكي والشاي ويهربه الى السوق السوداء . وكان يملك كل اخلاق اللؤماء من تظاهر بالتدين والورع والصلاح . ان شخصيته بغيضة .. ولكنها حية تماما اكثر حيوية فنية من سليمة او حسين . لقد استطاع الكاتب ان يرسم ادق خلجاته واعطاه تلك الرعشة العجيبة التي تجعل من الشخصية الروائية كائنا من لحم ودم . لم يكن مصطفى مغرما بسليمة ، ولكنه عندما استسلم لحرارة الويسكي وخيالاته اندفع نحوها بافكاره وظل ينتظرها انتظار العاشق المتيم . ولكن وراء هذا الشبق الذي اثارته الخمرة والظلام .. واقعا اخر ، ان افكـار مصطفى الباطنية تبني منذ لقائه الاول معها خطة لافتراس الخبازة ما دامت مورد رزق لا ينقطع ، وقد كان له ما اراد .

وفي الطولة المجاورة لبيت الخبازة كان يقطن سايس الخيل مرهون. ويخيل لي ان مرهون اكثر الشخصيات نجاحا فنيا . لا يحتل هـذا السايس المنفي في العتمة مع الخيول والروث والعناكب وتراب السقف المنهار ، الا جزءا صغيرا من القصة . ان وجهه الموشوم ببؤس ازلي لا يرجف امام عين القارىء الا مرة او مرتين ولكنه يترك انطباعا لا يمحى . وليس فقر مرهون المدقع او عزلته العنكبوتية ما يظل باقيا في ذهـن القارىء ولكنه تمرده العجيب على القدر .. لم يكن يحمل هذا التمرد وجها اجتماعيا . ولكنه توهج وجودي يكتنف وجه الانسان كهالة مـن نور . لم يكن مرهون قانعا بما يراه ، ولم يجد ما يبرر بقاءه في الطين والتراب . ان حواره مع نفسه ، مع مرهون اخر وما يتألق فيه من ذكاء لمن اجمل الفن وارقاه .

تمتاز رواية النخلة والجيران بشاعرية رقيقة تلتمع فـي اكثـر الصفحات . حتى خيل لي مرة ان الاستاذ غائب جرب الشعر ذات يوم واجاده . وقد يتسلل احيانا الى اوتار خبيئة في النفس الانسانية لا تستطيع أن تتلمسها الا اصابع شاعره . اننا نجد الخبازة فـي الفصل الاول قد « نهضت لتوقد الفانوس النفطي ، ووضعته على جاون مقلوب، وجعلت تكسر الحطب قرب التنور . حطب البراري . رائحة طين نقي . سامراء وكربلاء والنجف . شمت غبارا جافا ذكرها بغبار سيارة مندفعة في طريق مترب الى البعيد . » ان في هذه الكلمات الغنية ذاك الباب السحري الذي يلج منه القارىء الى عوالم سرية وفاتنة . وفي نفس الصفحة « .. اغمضت عينيها ثانية ، استرخت مستسلمة للنعاس طاف في رأسها مثل مويجات ، وتذكرت الزورق الذي عبرت فيه الـى سامراء ذات مرة . هدهدها في رفق على ماء رقراق رأت خلاله الحصى الملون الذي بدا لها قريبا لا يكلفها الا ان تغمس ذراعها في الماء وتلتقطه . » قد لا تستطيع سليمة ان تغوص في اعماق ذاكرتها وتلتقط من هناك حفنات ذلك الحصى الملون ، ولكنها كانسانة بسيطة لا بد وان تحلم ، مرة ، في الظلام بالماضي .. بالايام التي خلت . وكم من ماض تعس يخيل لنا ، احيانا ، ساعة اليأس ، انه جنة مفقودة .

هذه بعض الملاحظات التي لاحت لي وانا اقرأ الرواية . وهي ليست بالدراسة الشاملة ولكنها كما قلت بعض الملاحظات . وقد رأيت ان اصمت حيال مشكلة هامة يثيرها حـوار الرواية المكتوب بالعاميـة العراقية . وليس وراء صمتي الا سبب بسيط هو اني حتى الان لـم ازل حائرا امام هذه القضية ، قضية الحوار . كل ما استطيع قوله هو اني اتقبل بنفس الرضا عامية الحوار او فصحاه .

موسكو — **حسب الشيخ جعفر**



كتابات لـم تنشر

للمرحوم محمد مندور

(منشورات دار الهلال ـ القاهرة)

***

الاجيال الادبية التي ظهرت منذ بداية الخمسينات والستينات من هذا القرن ارى ان لا مندوحة لها عن تدارس معطيات مندور ابان المرحلة السابقة والتفقه بها ، فتلكم المعطيات السالفة ليست البدوة الاولية في حياة الكاتب الكبير وهي لا ينبغي أن تدرس على هذا الاعتبار وحده انما

يؤخذ بنظر الاعتبار احتفالها الى حد كبير بالجدية والعمق وتمثيل الواقع الادبي والاجتماعي الذي جازته مصر والاستجابة الواثقة المخلصة حيال دواعيه وضروراته واعتماد موقف صحيح منها . فالمبادرة الى محاولة جمع مقالات الكاتب الراحل ودراساته وابحاثه المفرقة المبثوثة في صحف ومجلات شتى والشروع بتصنيفها والتأليف بين المتشابهات منها في كتب هو اجل ما يمكن تقديمه الى ذكرى المعلم الكبير تعبيرا عن الشعور بالاعتزاز والاكبار واحترام مجهوداته الطائلة في ترسيخ جملة قيم رفيعة ومفهومات ناصعة والاستواء بنقدنا الادبي على حد بالغ من التماس الصدق والموضوعية والاخلاص والنضج . واحسب أن الدكتور شكري فيصل كان اول من صدع بالدعوة غداة موت مندور لجمع مقالاته القديمة المنوعة ومن بينها ابحاثه اليومية الباحثة في قضايا الاجتماع والسياسة المحتفظة بجديتها واصالتها رغم انصرام ردح من الزمن غير قصير عليها تبدلت خلاله كثير من الملابسات والظروف التي اقتضتها وابتعثت عليها . غير ان ذلك لم يحل دون اغتناء تلكم الدراسات واكتنازها بذلك العنصر الغريب الذي يبقي عليها قيمتها فلا يحد منها او يهون من جدل اثرها في النفوس . وقد يعول عليها في مواجهة ظروف وازمات مماثلة او مغايرة ، فكفاح الانسان على اي حال لا يعهد في ختام التحصيل حدا او خاتمة ينتهي عندها انما لا يكاد يتوقف عن مسيرته حتى يستأنفها مجددا .

و « كتابات لم تنشر » هو المحاولة الاولى في جمع تراث مندور المفرق وحفظه من الضياع والتبديد . وهذا الكتاب الذي اصدرته دار الهلال ضمن سلسلة كتابها الشهري قد لا يقدر دائته الا الناشئة الجديدة التي لم تعن من قبل بحكم طبيعة السن بمصاقبة الكفاح الرائد الذي خاضه مندور في شتى المجالات والميادين مبتغيا من ورائه تحقيق الاصلاح وارساء مقومات حياة مجتمعه على اساس متين من احترام كرامة الافراد والجماعات وتمتعهم بالحقوق الانسانية المشروعة ، فقد كافح على صعيد الجامعة وسعى جاهدا لمحاولة تبديل مناهج التدريس ونشر الروح العلمية التي تعنى بالبحث والاستخلاص التعميقه والاطلاع بالجديد والاضافة الى تراث الانسانية العام ، وكافح على الصعيد الثقافي حيث حارب الجمود والتعصب والتزمت وحض على ضرورة اخضاع دراسة الادب العربي القديم للمناهج الجديدة السائدة في جامعات الغرب ، بديل الاقتصار به عند ضيق العطن ومحدودية النظرة بحيث انتهى الامر به الى حد اعتباره ادبا لفظيا لا يحتفل بالقيم الانسانية ويفتقر الى الدلالات الفكرية النامية الحية ، - يضاف الى ذلك نفاذه بعين مجتلية وبصر حاد الى ما يتفشى في اوساط المثقفين او كما يحلو لهم اطلاق هذه الصفة عليهم ، من الجدب في الاحساس والشعور والضحالة في الفهم والتحصيل ، والسطحية في الادراك وتمثل الاحداث التي تلم بهم وبمجتمعهم من آن لآن ، بحيث لا يحسنون اعتماد المواقف الصحيحة المتوجبة حيالها ، وقد كان هذا الرائد القدوة مفعما بشعور التفاؤل رغم كلوحة الدهر وتعبس الظروف من حوله ، فثمة ايمان يعمر نفسه ، بحتمية زوال ما يكدر وجه الحياة من النذر والسحائب ، فلم يكن لليأس محل في وجدانه او منفذ الى نفسه بحكم عمق الايمان الذي يساوره بوجاهة الحقوق التي ينافح عنها ويسعى في سبيل انتصارها .

« لست ممن يركنون الى اليأس أو يدعون الى التثبيط وبودي لو نفثت في كل قلب ايمانا بالنفس واملا بالحياة حتى ارى جميع مواطنينا كالكرات من المطاط كلما زدتها صدما ازدادت قفزا » و « لا محل لليأس فنحن سائرون الى الامام وما علينا الا ان نواصل السير في ثقة وشجاعة ».

بهذا الروح القوي والفطنة النافذة والذكاء الحاد والفتاء المكين والتصميم الجاد ، بهذه العدات كلها كان يتسلح هذا العظيم ويجابه اخصامه ، لا الشخصيين ، فلم يكن لمندور خصم شخصي ، انما اولاء الذين لم يكن يروق لهم تطور المجتمع المصري والانتقال به من الجمود الى التطور ومن العبودية الى الحرية ومن التخلف الى النهوض وفتح المنافذ المغلقة لانسلال تيارات الفكر الجديد والحياة الجديدة .

فمن ضمن مقالات - كتابات لم تنشر - المتفاوتة في موضوعاتها المتعددة وقضاياها التي تختصها بالمعالجة والتناول الشمولي ، فهي تنحصر وتمتد عبر الثقافة والمجتمع وآفات النفوس والسياسة والاقتصاد - من ضمنها مقالة تحمل عنوان (بعث القديم) - مستجمعة لكافة شروط وخصائص ومياسم المقالة الادبية والفنية والبحث والترابط الدقيق ، وقد لا يدعها القارىء دون ان يغتني بالجديد ويتزود بالمحصلة التي ربما تعنيه في امكان تصحيح كثير من المسلمات التي ترسخت في وجدانه واحتلت مكانها من ذهنه بفضل قراءات سابقة او تصديقه جملة احكام واراء دلل على صحتها وموضوعيتها ذات يوم واحد من الادباء الكبار ، فشيخ النقاد في لبنان المرحوم مارون عبود كتب مرة عن المنفلوطي بمناسبة قيامه بتجديد رسالة الغفران للمعري ما نصه : (أن تعابير المنفلوطي في كل ما كتب هي هي بعينها شاحبة خضراء كقوس الشنفرى أو كتبي يربوع الاخطل ، اما سياق تفكيره فواحد كل ليلة غدافية الاهاب وكل حفل من البصر وكل وقت يمضي الا اقله ، وكل رؤيا يبدأها : رأيت فيما يرى النائم . وقد كتب صفحات فلا تدري ماذا يريد فتأتي معانيه كحبة قمح في عدل تبن ولا اتخيله الا كاولئك الواعظين الذين يعيدون مواعظهم على الناس بشحمها ولحمها وعجرها وبجرها) وكذا راح مندفعا في سخريته اللاذعة وتهكمه المر وازرائه المستخف باسم حمل تابعينا على ازالة ما اسماه فيما بعد بعقيدة الاسلوب والقالب واستحثاثهم على اعتماد التعبير (ككائن حي ينفخ فيه الاديب من روحه) ، اعني باسم تشدان الصدق في التعبير والتماس الصياغة التلقائية المحببة والاداء المطبوع التام عن عفوية التناول وطواعية تخير وانتقاء ما يحسن التعويل عليه من الالفاظ والمفردات للعبارة عن المعنى وتجسيد المضمون ، وخلص الى أن المنفلوطي كاتب اضر بطبيعة الاساليب المحدثة فهو في اعتباره محيي الموؤودات واخلق ان يسلك بالقدامى من معتمدي القوالب الجاهزة من ان يعد في رعيل المجددين ، وحتى روحه الرومانسي وتحليقه في رحاب الخيال وتشربه العاطفة البشرية الزاخرة بالمواجد والاشواق وتلمس الرؤى والافاق والاجواء التي تقدس الطموح الانساني المشروع وتحمل على الانفلات من اليأس والاستكانة والاذعان والصبر على الهوان ، كل هذه غفل عنها شيخ النقاد وضرب دونها صفحا ولم يحمل نفسه على تسجيلها للمنفلوطي ، لذا فقد لا يخلو رصده النقدي من الخطف والتعجل الشفوعين بالمغالاة والتحمس لموضوعه ، يعينه في التوسل لترسيخ مسلماته في الاذهان والتمكين لتثبيتها في العقول كحقائق ثابتة واراء وجيهة ، قدرته على التعبير القوي والاداء المشرق الممزوج بمحفوظه الكثير من امثال العرب واقوال حكمائهم والفلذات العبارية التي يختطفها وينهبها ويغير عليها من ابيات الشعر السائرة وقد يحسن التوفل عليها ويحلها في مواضع من تعبيره بحيث تبين وكأنها من ابتداعه وصلب تأديته .

فاما شيخ النقاد في مصر المرحوم محمد مندور فانه يقرر بشكل صريح وقاطع دالة المنفلوطي على النثر العربي الحديث اذ يثمن خطوته في الانتقال به نحو التعبير المباشر المتسم بتمثيل الفكر والاحساس الصادقين ويتجاوز هذا التقدير الى اعتباره رائدا فذا لتيار جديد في الكتابة الادبية ، بعد أن طال رسوف النثر العربي في مصر خاصة ومنذ عهد المماليك باغلال الصنعة والتدبيج والشعوذة وابتغاء العبارة البلاغية التي يتوفى عليها بعد الكد المضني وفرط الجهد والمغالبة الشاقة ، فالمنفلوطي ، في حسبان مارون عبود مضل الشباب من ناشئتنا الجديدة اذ هو محيي الموؤودات بينا تلفيه في ملة مندور واعتقاده قدوة الشباب مذ عهده الاول ، فاسلوبه محتفظ بالسلاسة العربية الصافية والاشراق المحبب ، والعبرة التي يمكن استخلاصها من هذا التباين البعيد في الرأي والتقدير تنحصر في أن شيخ النقاد في لبنان عني بتدارس صاحب العبرات وفق منهج لا تتسمح مداليله بالربط بين ماض وحاضر اذ لم يأخذ بنظر الاعتبار الفترة السابقة عليه ويمعن في تدبر حالة النثر العربي فيما سبق من عهود ، بينما يؤثر مندور المرونة والتريث والتفرس الدقيق ويغدو من بعد النظر ورحابة الجانب واتساع الافق بحيث يسجل للمنفلوطي فضل الريادة المجددة التي لا محيص لها من ان

تنجر الى العثرات والكبوات والشطحات ، فكل من اعتمد التعبير المباشر المجسد رغم مباشرته لحس صادق وشعور دافق وتفكير خصب جاد وقصد موضح مدين لريادة المنفلوطي هذه .

ومثل هذا التغاير والتناقض في وجهات النظر نلمحه لدى الناقدين الراحلين الكبيرين يتعلق بالزيات ايضا . ومارون يعتد افتتاحياته في الرسالة من قبيل الخروب التي يلزم اطعام التسبيبة بها لتشبع حتى البشم اذ تطلبهم بالتلهي بالقشور ، بينا يعتبره صاحب الميزان الجديد رأس مدرسة في النثر العربي حتى وان اسهواها جمال الصياغة وغني ذووها بمراعاتها قبل اصالة الموضوع ، وشافعها يكمن بعد في ابتعادها عن اللفظية الجامدة المفتعلة التي طغت على النثر العربي في العصور الاسلامية المتأخرة . اشهد اني ظللت ردحا من الزمن رهن الاعتقاد والتسليم باحكام الشيخ مارون والتأمين على صحتها وسدادها وموضوعيتها ، فصدف بي عن قراءة الزيات واجتلاء معطياته وحتى كتابه عن تاريخ الادب العربي زهدت اكثر من مرة في التعويل عليه بقصد المدارسة والتحصيل والاستقاء والتعرف على ما يهم من اخبار الحوادث وسير الرجال .

وفي مقالة ثانية عن دراسة اللغة العربية وادابها ، دعوة صريحة الى التوسع في مفهوم الادب العربي والاخذ بالتجديد في مجال تدريس واستخلاص الحقائق الهادفة منه ، فمأثور العرب من القصة والمسرحية والملحمة معدوم الى حد بعيد ، فقد حالت بينهم وبين الانقطاع لترجمة تراث اليونان من الشعر الملحمي والمسرحي في عصر المأمون حوائل شتى ودواعي متباينة ، بينا عكفوا على ترجمة الفلسفة اليونانية ومأثورها من علم الكلام ، لذا ضاق مفهوم الادب عندنا حتى وقت متأخر بحيث اقتصر على المقامات والتوقيعات والشعر الغنائي ، بينا لم يعد مأثور الغزالي وابن رشد وابن خلدون وابن مسكويه وابن سينا والرازي ممن ترسلوا في العبارة وتأبوا بذواتهم على الصناعة والسجع المبتذل والزخرف المهروء في عداد المأثور الادبي . وقد ارتأى المرحوم مندور ضرورة التوسع ، حتى يشمل مفهوم الادب هذا المأثور العريق الاصيل ويندرج ضمن معطيات الخلق اسوة بما هو شائع في الغرب من الانفتاح والاستهداء بالنظر الشامل وتجاوز اللفظية المتعنتة المتزمتة ، وقد يذكرنا هذا بما اطلع به توفيق الحكيم — في زهرة العمر ! — من النعي على اهمالنا لمأثورات ومعطيات المؤرخين والفلاسفة كابن خلدون والطبري وابن رشد والغزالي واستهوان اعتبارها من مواد دراسة الادب العربي ، على حين انها ، قد تكون ادل على تراث اللغة واهليتها لاحتضان ادق الموضوعات والتكفل بالتعبير عنها من مقامات الهمداني والحريري واضرابهما .

وحتى في مجال الاخلاق والاجتماع لا يمسك مندور عن رصد ما يغلب على طابع الافراد الشخصي عادة من النزق الطائش والغرور المزهو والتفنج القبيح ويتفشى بين طوائف وفئات المجتمع من غيرة لاهبة وغيظ مقيت وحسد فظيع ، ويتأسى كذلك لما يعرو نفوس الافراد من التحلل والتبذل الرخيص والاستهانة بالقيم الاخلاقية ويغريهم بالتفلت من تبعات الضمير الحي وما يشترطه على الافراد من الادلال بالرصانة والانتصاف للحق والاستمساك بالمواقف الثابتة المحددة ، حيال مختلف القضايا المستجدة . وفي كل هذه الرصدات والنقدات والمغامز التي يتناولها ، قلم مندور ، بالتناول المحكم والمعالجة الدقيقة والتفحص المعن ، لا يفوت القارىء ان يجتلي ما يعمر صدر مندور وقلبه ويكمن في فؤاده ووجدانه من فرط الاشفاق والتأسي وبالغ الاخلاص والرغبة الحانية في تطهير المجتمع من الادران والمفاسد التي تعرس في ظلاله وتطبع حياته بسمة او ملمح يحملان على كل شيء الا التسليم بالرضى والاقتناع بانتفاء ما يكدر وجهها ويشين بها ويمسخ من جوهرها ونصاعتها ، كما لا تستدق ملاحظة ان كاتبها — كتب تلك الفصول القصار الفنية بالفهم الذكي والاجتلاء النافذ والمقدرة من سبر الاغوار واكتناه حقائق النفوس ، رجل عركته الحياة وتمرس بحمل اوقارها وتبعاتها ، وذاق منها الحلو والمر ، معا ، وتظل في كتاب المرحوم مندور بعد هاته المجموعة القيمة من مقالات الثقافة والمجتمع وافات النفوس ، مجموعة مقالات اخرى باحثة في السياسة ، معنية بالاقتصاد ، ايام كان استاذنا يناهض التعسف والجور والظلم ويصاول المفسدين والجائرين ، ويسلط عليهم الاضواء الكاشفة التي تميط الحجب الصفاق عن تماديهم في انتهاب حق الشعب واغتصاب حريته واهتضام كرامته ، وعلى هذا عد الدكتور محمد مندور من رواد ثورة ٢٣ يوليو العارمة المجيدة ومن اخلص دعاتها ، واسهامه الجاد في مجال التمهيد لانبثاقها وتهيئة الافهام والاذهان لترقب بزوغ فجرها ونصرها وانطلاقتها ، امر لا يحسن جحده وانكار دلالته وتجاهل قيمته ، ان لم نتجاوز ذلك الى عد معطيات مندور بهذا الخصوص من مصادر ومراجع دراسة التاريخ المصري الحديث خلال فترة الحرب العالمية الثانية ، وبعدها ، حيث اعتزم على تقديم استقالته من الجامعة وآثر الانخراط في الحياة العامة ، وجعل من نفسه قائدا فكريا ، يهدي المضلين الى الطريق اللاحب .

ان مندور الذي سطر ضمن مقالته الاجتماعية والثقافية — قادة الفكر — ما نصه (ليس اشق على نفس الكاتب من ان يحس بأن جهده سيتبدد انفاسا انفاسا ، وان كل ما يخط ان يخلف اثرا لانه وليد مناسبات يومية لن تلبث ان تتغير فتفقد كتابته قيمتها) ، لن تعاف الاجيال الادبية العاقبة مأثوره الفني ، من وليد المناسبات والملابسات، دون تمحيصه وتدارسه ، فان لم تعتبره من وثائق التاريخ ومراجعه واسانيده في اقل تقدير ، وقد تعول عليه في كل مرة لرصد كفاح الجيل الفائت ، الذي مهد بسعيه وجهاده لسعادة التالين ، فلا شك انها ملفية في رصيده الفني ، من حرارة الشعور وقوة الاخلاص وعمق الفكر ، ما يمكن ان تفيد منه في التدرب على العطاء .

بغداد — **اديب شاكر**



ازمـة المجلات الادبية

بقلم احمد محمد عطية

***

في ندوة ثقافية عقدت اخيرا في محافظة كفـر الشيخ ، احـدى محافظات ريف مصر ، وحضرها لفيف من المسؤولين عن الثقافة (الدكتور سليمان حزين وزير الثقافة ، الدكتور حسين سعيد وزير التعليم العالي ، الاستاذ امين هويدي وزير الارشاد ، الدكتور عز الدين فريد وكيل وزارة الثقافة ، الدكتور علي الراعي رئيس مؤسسة المسرح ، الاسـتـاذ يوسف السباعي سكرتير عام مجلس الفنون والاداب ...) كما حضرها عدد مـن الادباء والمثقفين تمثلت فيهم الاتجاهات الادبية في بلادنا . وبالرغم مـن ان الندوة كانت مخصصة لبحث ازمة تركز النشاط الادبي والفني فـي العاصمة ، والبعد عن الريف كمصدر حقيقي من مصادر الالهام والبحث ، وما ينتج عن ذلك من انعزال ادباء وفناني الاقاليم عـن الحركة الادبية والفنية ، ووقوفهم ـ في احسن الاحوال ـ موقف التابع المتلقي ـ فـي انبهار ـ لنتاج العاصمة وكتابها وفنانيها . بالرغم مـن ان هذا هـو الموضوع الاساسي للمناقشات التي دارت في كفر الشيخ ، الا ان البحث سرعان ما تفرع الى مناقشة موقف الصفحات الادبية من الكتاب بصفـة عامة ، ومن ثم الى ازمة المجلات الادبية ، الموضوع الاثير لكـل مثقف . ومن بين المسائل الاساسية التـي اجمع عليهـا المتحدثون ، هجـرة الاقلام المصرية الى المجلات اللبنانية بسبب من ضيق مجالات النشر فـي مصر .

وقد ركز الدكتور عبد القادر القط على ذلك بقوله : « أن الاقلام التـي كانت تكتب في هذه المجلات لم تجد الا ان تهاجر الـى مجلات بيروت . وقد قرأت اخيرا مجلة لبنانية كتب فيها ٦ من كتاب القاهرة . ولا بأس في ان تنتشر اقلام كتابنا في المجلات العربية المختلفة ، ولكن اذا كـان ذلك لضيق مجال النشر في بلادنا ، فهذا مما يؤسف له حقا ! » وادلـى الدكتور سليمان حزين الوزير المسؤول عن الثقافة برأيه قائلا : « .. اما عن المجلات فان اسلوب كن فيكون هو اسلوب الاله وليس اسلوب البشر . والمشكلة ليست مشكلة مال أو قراء فنحن شعب يقرأ ولكنه لا يجد مـا يجب ان يقرأه ، والثقافة هي ما يتبقى في ذهن القارىء بعد ان ينسى كل ما يتعلمه في المدرسة ، ولو انشأنا مجلة لاصابها من الفشل مـا اصاب سابقتها . وتنوع الفكر رحمة ، واختلاف الفقهاء والادباء والفنانين رحمة .. وابشركم بانني شخصيا اصبحت مطمئنا الى اننا بأدبنا العربي المميز لهذه الامة نستطيع ان نحتفظ بطابعها الثقافي ، ولا بـد من مجلة يكتب فيها المخضرمون والناشئون ، وانا لا اريد ان اعد بتحقيق هـذه الرغبة لانني لست منفردا برأيي .. وقد درست كل مـا نشر فـي بيروت فوجدت انه لا يمثل خطرا علينا وليس من اصول الفكر الثقافي ان نلجأ الى اساليب لا تتلاءم وظروفنا ، وعلينا ان نتكامل مع بيروت ، واذا كان بعض ادبائنا قد تحولوا الى بيروت فيجب ان نهيىء وسائل النشر هنـا كاملة ، وهي الان تحتاج الى دراسة وئيدة واستشارة دائمة ، وقد قاربنا من الوصول الى نتيجة . اننا نريد اصدار مجلات لتبقى ، وان نخـرج كتبا لتبقى على الزمن ، وهذا هو الاسلوب الوحيد للعمل الذي يبقـى على الزمن ... »

والجدير بالذكر ان الدكتور سليمان حزين وزير الثقافة المصري ، كان قد دعا ـ عند توليه مهام منصبه ـ الـى ندوة حضرها الكتـاب والناشرون لمناقشة مسألتين محددتين : « الكتاب العربـي ، والمجلات الادبية » . وقد عقدت الندوة بالفعل ، وافتتحها السيد الوزير بكلمـة رائعة عن التقدم الحضاري والثقافة ، ولكن الندوة سرعان ما خرجت عن جدول أعمالها ، ومزقتها الكلمات التي القيت تعقيبا على محاضرة السيد الوزير ، ومن ثم ضاعت مسألة المجلات الادبية مع قرب انتصاف ليـل الشتاء . وتكونت لجان ضمت بعض خصوم المجلات الادبيـة الموقوفة ، واقرت الاستمرار في ايقافها . وعلت بعض الصيحات فرحة بما اسمته « موت المجلات الادبية » ، تنادي بقبر المجلات الادبية نهائيا . وكان كـل هذا الفرح بمثل هذه النكبة ، امتدادا للموقف الغريب الذي دأبت بعض الاقلام على اتخاذه ضد هذه المجلات ، بالمطالبة الدائمة باغلاقها ، بالرغم من اللباس التقدمي الذي تتسربل به هذه الاقلام . ويجرنا هـذا الـى مناقشة حقيقة ازمة المجلات الادبية في مصر . اذ لاول مرة تكتب المقالات العنيفة وتشن حرب صليبية رهيبة ضد مجلات ثقافية ، لا ضد موضوعاتها ، بل ضدها كمبدأ . أن اغلاق مجلة واحدة خبر سيىء يجفل له كل مثقف ، فما بالنا باغلاق اربع مجلات ، مجلتين اسبوعيتين ، وأخريين شهريتين . مجلات ثقافية ، بحت اصواتنا سنوات وسنوات من اجل ان تتبنى الدولة اصدارها ، حتى اذا اصدرتها انشبت الاقلام رماحا فـي صدورها ليعاد اغلاقها من جديد . على ان هذا لا يعني موافقتنا عـلى الحظ الهابط الذي وقعت في اسره بعض الكتابات التي نشرت في بعض هذه المجلات ، ولكن الحل الحقيقي لهذه الازمة كان في تشكيل مجالس تحرير لهـذه المجلات تمثل كل التيارات الادبية والفكرية في بلادنا ، وتقف دون وصول المهارات الشخصية الى صفحات المجلات الثقافية التي تصدرها الدولة الاشتراكية بغية نشر الثقافة بكافة اتجاهاتها دون قسر او ضغط . هـذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فان الهجوم الـذي قاده بعض الكتاب ضد هذه المجلات تركز اساسا على اساس مالي ، على ازمة التوزيع ، وهـي مسألة يجب ان يترفع عنها كتاب اشتراكيون ، ربما يبحثها خبير فـي الميزانية ، ميزانية دولة رأسمالية ، لا اشتراكية ، فالدولة يجب ان تتحمل اصدار هذه المجلات ولو بالخسارة . والا عدنا الى ازمة انهيار المجلات الادبية ماليا ، من « الثقافة » و « الرسالة » الى « الغد » و « الشهر » . ولا نذيع سرا اذا قلنا ان الدولة تحملت ـ عن ايمان حقيقي بمسؤوليتها تجاه الثقافة ـ خسارة اصدار جريدة يومية كبرى تتكلف عشرات اضعاف تكاليف هذه المجلات الادبية الوحيدة . وقد دافعت اقـلام اخرى عـن الوضع الحالي المغلق للصفحات الادبية فـي صحفنا ، بانهـا مفتوحـة للجميع ، على خلاف الواقع الذي يؤكد انها حكر لافراد معدودين ، وانهـا مغلقة ـ ليس في وجه الكتاب الخارجيين فحسب ـ بل ايضا في وجه الكثرة من محرريها ، الا من سطور قليلة محدودة يسمح بها المشرفون على تحريرها . وقد مررت شخصيا بهذه المحنة ، حين عملت محررا بالقسم الادبي لجريدة « الجمهورية » القاهرية منذ اصدارها : ١٩٥٣ ـ ١٩٥٤ . وكان القسم الادبي ـ اكبر قسم ادبي في الصحافة العربية ـ مكونا من اثني عشر كاتبا ، وكانت لديه امكانيات هائلة اذ كانت الجمهورية تصدر صفحة ادبية يومية وملحقا ادبيا اسبوعيا من ٢٤ صفحة . وبالرغم مـن ذلك فقد كانت الصفحات الادبية وقفا على كتابات المشرف عـلى القسم الادبي وقتئذ . وحتى المرحوم اسماعيل مظهر ـ وهو غني عن التعريف ـ كان يعاني من هذا الوضع العجيب . وكان القسم الادبي يضم اسمـاء كثيرة معروفة : اسماعيل مظهر ، نعمان عاشور ، امين سلامـة ، كامـل يوسف ، الدكتور محمد عنبر ... الخ . اقول هذا في صدد بحث ازمـة الصحافة الادبية في مصر ، مع ايماني بان امتزاج كتاباتنا فـي بيروت بكافة نتاج الامة العربية الفكري ، انما هو امر ضروري وحيوي بالنسبـة لقضية الوحدة العربية ، والثقافة العربية ، ولكن على الا تنتج عن كساد سوق الصحافة الادبية في مصر ، في ظل دولة اشتراكية لا تبخل بمـال او جهد لتعضيد كل المنابر الثقافية .

هذا وتفيد اخر انباء المجلات الادبية ان اتجاه البحث قد تحدد في اصدار ثلاث مجلات ثقافية ، احداها للفـن والثانية للفلسفة والثالثـة للادب الحديث . وتجري اللجنة المشكلة لبحث اصدار هـذه المجلات ، تحديد الاسس التي يستند اليها التخصص في كل مجلة مـن المجلات

الثلاث . كما اكد الدكتور سليمان حزين ان المجلات كالكتب وكافة وسائل النشر ستكون مجالا مفتوحا لكافة التيارات والمذاهب الادبية والفكرية ، وان التفضيل سيترك لجمهور القراء وحدهم .

القاهـرة — احمد محمد عطية

***

حول تعليقين

بقلم : الدكتور جورج حنا

نشرت الاداب في عددها الماضي تعليقين على مقالي « احمد اوغلو محمد » . الواحد الناقد الاديب غالب هلسا ، على واجب شكره ، لتقييمي « ككاتب يلقي اضواء على مرحلة هامة من تاريخنا ويزود الادب العربي بلون جديد من الكتابة الادبية يكاد يكون غير معروف » ثم يطالبني بالاستزادة .. كما اني اقره في اعتراضه على تسمية المقال قصة، وهو محق في هذا . فانا ما ادعيت ولا ادعي ابدا اني من كتـــاب القصة الفنية . وعلى كل فالكاتب غالب هلسا يستحق احترامي واجلالي على نقده المهذب .

اما الناقد الاخر منير العكش ، وقد اتحف المجلة « بتحفه الادبية واياته البينات » واغدق علي ما اغدق منها (وصفي بالخلفية النفسية .. اتهامي بالنرجسية ، واثارة الاشمئزاز والقرف والاسفاف .. واكتشافه بمهارته التحليلية والنقدية، اني سببت الدين الذي يحكم به بنو عثمان، اي الدين الاسلامي !! وما الى ذلك من ايات بينات) فليس لدي مـا ابادله به ، الا نصيحة يقدمها كاتب مسن لكاتب يظن انه شاب ، مـد الله بعمره ، هي ان يضع على مكتبه وامام عينيه لوحة مكتوب عليها الاية الذهبية .. شرط الادب الادب : لا سيما عندما يكتب في مجلة لاسمها معنيان ، معنى فني ومعنى اخلاقي ، تلتزمهما التزاما على الدوام.

اما دفاعه الملحوظ وان ورد مبطنا عن «طورانية» حكم بني عثمان .. وتحقيره واهانته الفتى الفار من الجيش العثماني ، واعتباره الفرار من الجندية « جريمة تستحق الموت ، وموقف تنفر منه النفوس الصحاح وتكرهه » ولو كان الفرار من جيش يستعبد بلاد الفار ويذل شعبها.. فهذا من شانه وحده ، اذ لكل امرء حريته فيما يعتقد .

١ تموز ١٩٦٦ — جورج حنـــا

***

الى الاستاذ صلاح عبد الصبور

بقلم : راضي صدوق

قرات ما كتبه الاخ الاستاذ صلاح عبد الصبور في « الاداب » لشهر (يوليه) تموز ، عن قصيدتي « على اسوار بابل العصر » برقة ورصانة .

لكن ، لفت نظري استنتاج الاخ صلاح من ان « بابل » التي اخاطبها في قصيدتي انما هي « المدينة الموعودة التي نفى عنها الشاعر وقبيلته» وانها - كما يقول في مكان اخر - « ارض فلسطين التي اغلقت دون اهلها » .

وفي الحق ، ان « بابل » التي غنمت على اسوارها ، وما فتئت اسفح اغاني الحزينة الصامدة ، على عتبات ابوابها الموصدة ، ان هي الا رمز لكل ارض يعيش على ثراها ، وتحت قبابها ، ابناء فلسطين .

لقد سبى نبوخذنصر الكلداني ، اليهود عن اورشليم قبل الميلاد ، وساقهم الى « بابل » حيث فتحت لهم اسوارها ، وآوت غربتهم بحنو رؤوم ، رغم ان ما حل بهم من تشريد وعذاب ، جاء نتيجة اغراقهم في الفحش والفسوق والخروج على كلمة الله ، كما تقول بعض اسفار « التوراة » ..

لكن ابناء فلسطين ، على طهارتهم وعمق لمسؤولياتهم ، ونظافة ضمائرهم ودخائلهم ، لم يجدوا لهم « بابل » جديدة تكفكف عنهم عذابات غربتهم ، وتضمهم الى صدرها بحنو صادق ، وتتيح لهم ان يرسلوا الحان ماساتهم ، كما اتيح لسبايا نبوخذنصر ان يفعلوا ، على ضفاف دجلة والفرات ، رغم ما بين الطرفين من بون شاسع كبير .. انهم منفيون بلا منفى . وهذا بعض ما تغنيه القصيدة في تصعيدها المتالم الحزين . انهم ، وهم يزحفون تحت وقدة الشمس ولفح الهجير .. يدفعهم رهق الدرب وهوان المسير ، الى الاستكانة اليائسة ، في لحظات خانقةمريرة، هاتفين في اصوات شاحبة كضوء قنديل شحيح الزيت :

افتحي الابواب ، يا بابل ، ان الليل طال
رضعت اكبادنا الشمس ، وعافتنا الدروب
نحن طوفنا متاه الارض ، ردنا الريح ، جوابين في عرض البحار .
ارخت الريح مراسينا والقينا الشراع
عبثا رحلتنا عبر المحال
ابدا يجترنا الوهم ، ويطوينا شروق وغروب
ما لنا الا القرار .

لقد دميت اقدامهم وعراقيبهم ، وضاق الركب الضليل بتلك الحرية الزيفة التي يمنون بها عليه ، في اكثر من رجا من ارجاء وطنه الكبير.. فاذا به يصرخ ، مستجديا ان يمن عليه سجان مجهول بـ « بابل » جديدة .. منفى بابلي جديد ، يصونه من عبودية تلك الحرية الزائفة وهوانها:

نحن احرار ؟ وكنا نسال العبدان بعض الزاد ،
كنا نسال الجرذان عن خبز وماء ؟! ..
نشفت حتى السماء
لم يعد غيرك ، يا سجان ، في الدنيا رفيق .

لكن « بابل » الكلدانية التي ضمت ، في عهدها الغابر ، شذاذ الافاق ولصوص التاريخ من دهاقين التلمود ومزوري كلمة الله ، خبات اسوارها وغلقت ابوابها ، امام هذا الركب التائه الكريم ، فهي مـا تعودت ان تضم ، بين اسوارها ، غير اللصوص من قطاع الطريـــق ومحترفي القرصنة والاستلاب . الكريم لا منفى له .. هذا ، ايضا ، بعض ما غنته القصيدة .

وهناك ، ايضا ، اكثر من معنى تنطوي عليـــه كلمات القصيدة ، وتهمس به حروفها .. ولكم كنت اتمنى على الاخ صلاح ان يقف عندها ، كشاعر متذوق نعتز به ، وقفة تسلط على القصيدة بعضا مـــن الضوء ، وتمنحها حظا اوفر من التداول ، وبخاصة المقطع الذي يقول :

الف « راحاب » بغية ..
اسلمت « يوشع » نهديها وباعته المدينة ..

فلقد دخل اليهود فلسطين ، اول ما دخلوا ، عـــن طريق خيانـــة « راحاب » المومس بني قومها الكنعانيين ، في اريحا .. وفتحت امـــام « يوشع » القائد اليهودي ، ابواب المدينة ، في غفلة مـــن مواطنيها . ومن سخر التاريخ ، وعبث الاقدار ، ان تعاد حكاية « راحاب » بعـــد عشرات القرون ، ولكن على مستوى .. ارفع واجل !!

مهما يكن ، فالشكر للاخ صلاح .. ورد الله غربة الركب الضليل ، وفرج كربته .

الاردن - طولكرم — راضي صدوق

نــدوة الاداب

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٩ ـ

فاذا وليتم لا تنسوا ان تضعوا خمر السلطة
في اكواب العدل .

هنا ايضا نجد ان استغلال التعبير الشعري « ان تضعوا خمر السلطة في اكواب العدل » خفف هذا التجسيم من الحدة العارمة للموقف هنا ، وجعل للتعبير اثارته الشعرية . هذه نماذج ، وهناك نماذج كثيرة اخرى . وبصفة عامة ، الشعر في هذه المسرحية هو شعر في كل المستويات . فكل الشخصيات مع تفاوت مستوياتها الثقافية والاجتماعية ، نجد ان الشعر اعطى كل شخصية على قدر مستواها . الشبلي الصوفي والحلاج ومن اليهما ومن في مستواهما يتحدثون لغتهم ، وكذلك الاخرون . اثبت الشعر نجاحه في معالجة الشخصيات وفي التعبير عن افكارها دون اخلال بالقيمة الشعرية ، ودون افتئات على هذه الشخصيات ، باعطائها شيئا اكثر مما لها . كذلك فان هناك بعض ملاحظات كانت تقليدية قديمة في مسالة تقطيع الكلام بين اكثر من شخصية وهذا ما وجدته في صفحة او اكثر من المسرحية ، في المشهد الاول بين التاجر والواعظ ، وهما يتكلمان عن الحلاج :

الواعظ : يبدو كالغارق في النوم
التاجر : عيناه تنسكبان على صدره
الواعظ : وكأن ثقلت دنياه على جفنيه
او غلبته الايام على امره
التاجر : فحنى الجذع المجهود ، وصدق في الترب
الواعظ : ليفتش في موطىء قدميه عن قبره

يخيل الي ان الكلام متسق .. تصوير شخص واحد . ولو حذفت الروابط .. وكان .. و . او .. و .. ف .. « لتم نوع من القطع يبدو معه الانفصال بشكل كاف . وهناك ايضا ، استخدامات شعرية لا يمكن ان تمر في المسرح مثل « همو » الضرورة الشعرية فقد ثبت ان الممثلين لا تعجبهم « همو » هذه ابدا ، ولذا يرجعونها الى « هم » ، والاستاذ صلاح عبد الصبور يكثر منها في مواقف كثيرة .

د. عبد القادر القط :

لي ملاحظتان او ثلاث عن الوزن . يقول الاستاذ صلاح عبد الصبور في ص ٢١

كأن من يقتلني محقق مشيئتي
ومنفذ ارادة الرحمن
لانه يصوغ من تراب رجل فان
اسطورة وحكمة وفكرة

فهذا البيت « لانه يصوغ من تراب رجل فان » لا بد ان تسكن فيه الجيم في « رجل وهذه ضرورته غير مستحبة . وتقول في ص ٢٥» يا صاحبي وحبيبي . وهذا ليس كسرا وانما شطرة في وزن اخر .

صلاح عبد الصبور :

هو نداء لم يكن من الممكن نظمه . وفي المسرحية كثير من النداءات بهذا الشكل . وانا لم اشأ ان انظم النداء بشكل موزون تماما .

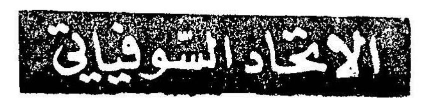
د. عز الدين اسماعيل :

التجربة ، بحق ، كما قلت تثير مشكلات كثيرة ، لكنها في مجملها شيء نفرح به وربما طال انتظارنا لاقتحام الشعر الجديد لهذا الميدان ، الذي سيؤكد وجوده ويثبت كيانه ويجعل اثره في حياتنا ملموسا ومقنعا .

د. عبد القادر القط :

ونحن في الواقع ننتظر ان تمر هذه المسرحية بتجربة اخراجها على المسرح ، لنرى حقا هل المسرحية دائما في حاجة الى وقائع مادية وشخصيات متشابكة المصائر كثيرا ، او ان الشاهد وبخاصة عندنا ، يكتفي بالحركة النفسية وبجمال التعبير وبما في الحوار من جمال ودلالات خصبة . وانا اعتقد ان هذا كله موجود في هذه المسرحية التي اعتبرها ، دون مبالغة ، كما قلت في بداية هذه الندوة ، شيئا جديدا على المسرح المصري وعلى الشعر الجديد كله .

النشاط الثقافي في الغرب



نظرة في الادب السوفياتي الحديث

(*)

فتحت ثورة اكتوبر الإشتراكية العظيمة طريقا جديدا في تاريخ البشرية ، ووضعت بداية البناء الاشتراكي في الاتحاد السوفياتي ، وانتزعت من البورجوازية وطبقة الملاك المصانع ، والمعامل ، والمصارف ، والاراضي ، ونقلت ملكيتها الى الشعب ، وثبتت دكتاتورية الطبقة العاملة ، وأقامت نموذجا جديدا للدولة ، وهي الدولة الاشتراكية السوفياتية القائدة للقوى التي تركزت في الطبقة العاملة .

وتعتبر ثورة اكتوبر نقطة تحول في تطوير الثقافة الانسانية ، فقد نجحت في أن تجعل الثقافة ملكا لجماهير الشعب ، وحررت القوى الفردية المبدعة ، وخلقت الظروف الضرورية لازدهار المواهب الشعبية .

والادب السوفياتي وليد الثورة ، وهو مرحلة جديدة من مراحل التطور الرائد للادب الانساني ، وهذا الادب — ادب المجتمع الاشتراكي — يقوم ببناء الشعب تحت قيادة الحزب .

الثقافة العظيمة للادب الكلاسيكي

ومع هذا فالادب السوفياتي ما زال يواصل تطوير أحسن ما في التقاليد الروسية ، والادب الكلاسيكي العالمي . وقد كان فلاديمير ايليتش لينين ينبه باستمرار الى أن بناء ثقافة المجتمع الاشتراكي يمكن ان تقوم علىجهود المتخصصين وحدهم ، بمواصلة الاعمال النقدية بغية الوصول الى مستوى الثقافة القديمة .

ففي حديثه في المؤتمر الثالث لاتحاد الشبيبة ، المنعقد في الثاني من اكتوبر عام ١٩٢٠ قال : « اننا بدون ان نفهم فهما واضحا انالمعرفة الدقيقة للثقافة هي التي أبدعت جميع التطورات الانسانية ، وانالتفوق وحده هو الذي يمكن من قيام ثقافة الطبقة العاملة — بدون هذا الفهم الواعي ، فان المشكلات لن تنتهي » .

والادب السوفياني وريث شرعي لكل ما هو أونق وأجمل من الابداع القائم في نطاق ثقافة الشعب الروسي والشعوب الاخرى في الاتحاد السوفياني ، وهو قبل كل شيء يقتفي اثر التقاليد التقدمية للادب الروسي الكلاسيكي .

ولقد تميز الادب الروسي التقدمي دائما بالديمقراطية ، والنزعة الشعبية ، والارتباط بالدفاع عن الحرية لجماهير الشعب .

فالادب الروسي الكلاسيكي يستوحي الثقافات القديمة ، وطبيعته انسانية عميقة ، وهدفه تحرير الشعب المضطهد ، يقول غوركي : « ان طبائع السورات الروحية تتوهج في هذا المعبد الرائع القائم على السرعة الخرافية حتى اليوم ، باشراق العقول الجميلة القوية العظيمة — عقول وقلوب الفنانين الحقيقيين ، وكل منهم معروف بالحقيقة والشرف ، ومفهوم بوضوح ، وذو تأثير كبير ، وهم يقولون : ان معبد الفن الروسي قائم على المعونة الصامتة من الشعب ، فالشعب هو الذي ألهمنا أن نحبه » .

ولقد كان الكتاب الروس التقدميون ناقمين ، يناضلون بلا هوادة ضد الفن الخالي من المضمون ، المعادي للشعب ، وضد النظرية الرجعية « الفن للفن » .

(*) بقلم الكسندر ديميلنتيف

ويرى بوشكين أن حقيقة أفكاره ماثلة في انه أيقظ ببشارته « الشعور بالخير » و « تمجيد الحرية » .

ووازن ليرمونتوف بين الشعر وبين « الناقوس الابدي » الذي يدوي في « أيام الاعياد والكوارث الشعبية » .

وسمى نيكراسوف أشعاره « عروس الشعر والاحزان » .

وكان من أولئك المبشرين بالفن ذي المبادىء الفكرية السامية من اجل الشعب — بيلينيسكي ، ودوبروليوبوف ، وشورنيشفسكي .

وللادب الروسي التقدمي خاصية السعي المباشر نحو حقيقة الحياة ، والكشف بلا هوادة عن مثالب النظام الاستغلالي ، وهو مع ابداعه لصور البطولات الايجابية الرائعة ، يملك قدرة فائقة على التهذيب .

ولقد جسد غريبويدوف ، وبوشكين ، وليرمونتوف ، وغوغول ، وتورغينيف ، ونيكراسوف ، وتشورنيشفسكي ، وتولستوي — جسدوا في أعمالهم أقوى ملامح الشخصية القومية الروسية .

والكلاسيكيون الروس من أعظم أساتذة الشكل الفني واللغة ، وقد لعبوا دوراً هاما في تطوير اللغة الروسية بوجه خاص ، هذه اللغة القوية الجميلة التي اعتز بها لينين ، اذ كتب يقول : لغة تورغنيف ، وتولستوي ، ودوبروليوبوف ، وتشورنيشفسكي — لغة عظيمة وقوية » .

والانسانية ، والشعبية ، والواقعية ، والحماسة الوطنية العالية ، والمهارة الفائقة — كل هذه الملامح الجميلة الهامة للادب الروسي الكلاسيكي ، أحدثت تطورا بعيد الاثر في ابداع الكتاب السوفيات الجيدين .

فقد تعلموا اتقان التحليل النفسي ، والتغلغل بعمق في جوهر الحياة ، والحقائق الفنية ، وكمال الصياغة ، والجمال ، والوضوح ، والدقة في استخدام اللغة — تعلموا ذلك من غوغول ، وتورغينيف ، وتولستوي ، وتشيخوف ، كما أخذوا القوة ، والثراء ، وبلاغة الشعر عن بوشكين ، وليرمونتوف ، ونيكراسوف .

وقد تجلى ذلك في الاساليب الرفيعة للشعراء السوفيات .

والى جانب تقاليد الادب الكلاسيكي ، ورث الادب السوفياتي أحسن ما وصل اليه الادب الشعبي المروي على الشفاه .

ومهما يكن ، فان الملامح التقدمية المستمرة التطور في الادب الكلاسيكي ، والابداع الشعبي في الادب — كما سبق القول — تقدم كلمة جديدة في تطوير الفن الانساني .

واذن فما هي الخطوط والمعالم المتنوعة للادب السوفياتي ؟

لينين يتحدث عن أدب المجتمع الاشتراكي

في عام ١٩٠٥ كتب لينين مقالا رائعا عن « المنظمة الحزبية والادب الحزبي » حدد فيه المبادىء الاساسية للادب ، وارتباطه بالدفاع عن الاشتراكية .

في هذا المقال تابع لينين ابراز الاوضاع المستقبلة ، واعتماد أعلى تعاليم ماركس ، وتطويرا لهذه التعاليم فضح لينين المزاعم الكاذبة التي تقول بامكان قيام « الفن النظيف » — أدب الطبقة اللاحزبية العليا في ظروف النظام البورجوازي .

ولقد أوضح ان ثرثرة النقاد والادباء البورجوازيين حول « الحرية والفن اللاحزبي » تكشف عن علاقة الفن والادب باهتمام البورجوازية ،

« فحرية الكاتب ، والفنان ، والممثل البورجوازي حرية مقنعة فحسب ، وهي مغلقة بالنفاق ، خاضعة لاكياس النقود ، والاعالة ، والرشوة ، والمكافأة » .

وعن علاقة الادب - الظاهرة او الخفية - بالبورجوازية ناقش لينين الادب وعلاقته المفتوحة بثورة الطبقة العاملة في طور انتشار النضال الثوري للطبقة العاملة ، وبكل حده كان يبرز السؤال عن الادب وعن دوره ، وعن خطورته .

وفي هذا المقال أكد لينين ان الادب يجب أن يصير جزءا من كفاح مجموع الشعب من اجل الاشتراكية ، وجزءا مهما لعمل الحزب : « فالعمل الادبي يجب ان يصير جزءا من عمل الطبقة العاملة « كالعجلة والمسمار » فهما الواحد الصحيح ، أي الكل الذي لا يتجزأ في ميكانيكية الديمقراطية الاشتراكية العظيمة ، المؤدية الى تحريك جميع القوى الطليعية الواعية لمجموع الطبقة العاملة .

والعمل الادبي يجب ان يكون جزءا متمما للعمل الحزبي المنظم المخطط للحزب الديمقراطي الموحد » .

وهذا الارتباط بين النضال الثوري للطبقة العاملة وبين الادب يفتح امام الفن المعاصر مسالك جديدة لم يسبق لها مثيل .

ولقد اشار لينين الى ان منابع الالهام العميقة الثرية تنصب في نضال جماهير الشعب من اجل الاشتراكية ، وعن هذه العلاقة تحدث لينين بقوة ايمان خارقة عن مستقبل الادب من اجل الشعب ، عن الادب الذي يدعو الى حياة الثورة الاشتراكية المنتصرة .

والخواص الاساسية لهذا الادب هي : الحرية الحقيقية ، والشعبية ، والفكرة الاشتراكية .

« انه سوف يكون ادبا حرا ، لانه ليس جشعا ، ولا حرفة ، ولكنه فكرة الاشتراكية ، وشعور الكادحين بانه سيجند القوى الجديدة فالجديدة في صفوفهم ، انه سوف يكون أدبا حرا ، لانه سيستخدم لا لاشباع نزعة البطولة ، ولا لتمجيد الاشخاص المترفين الذين يعانون البدانة المفرطة ، « وهم لا يزيدون على عشرات الالوف » ولكن للملايين وعشرات الملايين ، الذين يؤلفون زهرة الوطن ، وقوته ، ومستقبله » .

واقرارا بأن رسالة الادب هي أن يصير جزءا متمما للعمل الاجتماعي للحزب - أشار لينين الى ان الحزب في سياسته تجاه الادب ، يجب أن يأخذ بعين الاعتبار جميع الخصائص الفردية ، وجميع المكونات المركبة للابداع الادبي ، وأشار كذلك الى ان العمل الادبي يمنح على الاقل المساواة الآلية لجميع المستويات ، ويحقق سيادة الاغلبية على الاقلية ، وانه من الضروري - بدون تحفظ - توفير الفرص الكبيرة للمبادأة الشخصية ، والمواهب الفردية ، وفرص التكافؤ بين الفكر والخيال ، والشكل والمضمون .

هذه هي أهم الموضوعات الاساسية التي عالجها مقال لينين ، ولقد استمد الحزب سياسته في مجال الادب من المبادىء اللينينية ، وما زال يطورها باستمرار .

فقد قاوم الحزب ضد تحريف المبادىء ، وطالب بأن تراعى الظروف التاريخية الجديدة التي نشأت في البلاد بعد الثورة ، وبخاصة شيوع آراء لينين التي عبرت لدى بعض النقاد عن التناقض بين الكتاب الشيوعيين والكتاب السوفيات اللاحزبيين .

وهذا التناقض خاطىء وضار ، لان الحزبيين واللاحزبيين يؤدون في الدولة عملا اجتماعيا واحدا .

وتحدد آراء لينين طريق تطور الادب في المجتمع الاشتراكي - الادب الذي لا يستخدم من اجل الفرد الممتاز ، ولكن من أجل جماهير الشعب الواسعة ، ويشيع نور الاشتراكية العلمية في كل جوانب الحياة .

ولقد تحددت بعض خصائص هذا الادب فيما قبل الثورة ، وخاصة في اعمال غوركي ، حتى صار من الممكن - بعد انتصار ثورة اكتوبر الاشتراكية العظيمة - فتح الطريق نحو أدب جديد تماما ، وحر تماما .

ففي عام ١٩٣٤ ، وفي المؤتمر العام الاول للكتاب السوفيات ، تقدم جدانوف باسم اللجنة المركزية للحزب ، وأشار بشعور الفخر والاعتزاز الى أن انتاجنا الادبي لم يكن في عصر من عصور التاريخ الانساني كما هو الان ، ثم أجمل ملامح الادب السوفياتي في : المضمون الجديد ، والموضوعات البطولية الجديدة ، والفكرة الشيوعية ، وطريقة الابداع الجديدة ، وطابع الحماس القومي المدفق .

المضمون الجديد للادب السوفياتي

الادب السوفياتي يعكس الواقع الاشتراكي ، ونضال الشعب السوفياتي من اجل المبادىء الشيوعية . ولهذا يصبح من الطبيعي ان يكون جديدا في المضمون ، ففي نتاج الكتاب السوفيات يتضح كيف ان الشعب تحت قيادة الحزب قد حلق العزة في عالم الثورة ، ودعم الوطنية الاشتراكية ، وحمى مكاسب اكتوبر من الدخلاء ، ومن الحرس الابيض في سني الحرب الاهلية ، وأحال روسيا المتخلفة دائما الى دولة صناعية زراعية اشتراكية جبارة ، وأحرز النصر في الحرب العظمى ضد المانيا الهتلرية .

ويشهد الادب السوفياتي كيف ان الشعب البطل تحت قيادة الحزب يبني الشيوعية ، وكيف انه في طليعة جميع شعوب البشرية المتقدمة يقود النضال من اجل السلام . وهذا المضمون لم يعرفه الادب في العصور الغابرة .

لكن الادب السوفياتي يبدو جديدا في الموضوع والشخصيات ، فالكادحون السوفيات البسطاء - العمال ، والفلاحون ، والمثقفون ، وبناة الشيوعية - هؤلاء يمثلون الشخصيات الرئيسية في مؤلفات الكتاب .

ولقد كتب كالينين عن الخواص الاساسية للادب السوفياتي يقول : « شخصيات انتاجنا الادبي هم ذوو الفاعلية في بناء الحياة الجديدة - العمال ، والعاملات ، والفلاحون ، واعضاء الحزب ، والمهندسون ، والشبيبة ، والطلائع ، والاقتصاديون . وموضوع انتاجنا هو العمل الابداعي الخلاق لشعوب بلادنا » .

في أدب ما قبل الثورة صور أناس من الشعب ، ولكن هؤلاء الناس ظهروا هناك أساسا في صورة المسخرين التعساء . أما في الادب السوفياتي فالانسان البسيط - الكادح ، والعامل ، والفلاح - هو الذي يعمل سيدا للحياة ، ومبدعا لعالم جديد .

هذا التصوير للناس البسطاء منحه غوركي للادب العالمي في بداية الامر ، وعلى طريق غوركي سار الكتاب السوفيات .

فالقارىء يلتقي في مؤلفات الكتاب السوفيات بالمساهمين في الحرب الاهلية - شاباييف ، وبافلوف كورتشاجين - وبعمال من « تسيمينت » ذ. جلادكوف ، ومزارعي شولوخوف ، والمحارب السوفياتي

« تسيمينت » ف. جلادكوف ، ومزارعي شولوخوف ، والمحارب السوفياتي فاسيلي تيركين ، وأبطال « الحارس الشاب » ، وبالمهندسين الشيوعيين فاسيلي تيركين ، وابطال « الحرس الفتي » ، وبالمهندسين الشيوعيين في رواية ف. أجاييف « بعيدا عن موسكو » .

ولا يستنتج من هذا العرض ان الادب السوفياتي يسجل حياتنا الراهنة فحسب ، ولكنه يسترجع الماضي ، فالكتاب السوفيات يفتحون جبهات جديدة للحقائق : كالتناقضات الطبقية ، ونضال الشعب ، ودوره الحاسم في التاريخ ، والقوانين وميادين التطور الاجتماعي .

وهذا يوجد بوجه خاص في مؤلفات كثيرة ، منها على سبيل المثال : رواية « بطرس الاول » لاليكسي تولستوي ، ومؤلفي الواقعية الاشتراكية .

وهذه الصورة واحدة من الخصائص الرئيسية للادب السوفياتي التي تتكون من أن لديه مضمونا جديدا ، وموضوعات جديدة ، وشخصيات جديدة .

حزبية الادب السوفياتي

الواقع السوفياتي حدد العقيدة الجديدة للكتاب وأفكارهم

وحزبيتهم ، فهم يضعون في أساس الادب السوفياتي افكار الاشتراكية العلمية ، والتعاليم الماركسية اللينينية ، والرفض الحاسم للنظام الاستغلالي ، والاقتناع بأن الاشتراكية تخلق كل الظروف الملائمة للحرية، والحياة السعيدة ـ هذا ما يميز عقيدة الكتاب السوفيات ، فالادب السوفياتي ينظر في ماضي الانسانية ، وحاضرها ، ومستقبلها بوجهة نظر العقيدة الماركسية ـ اللينينية .

وقد قال جدانوف في المؤتمر الاول للكتاب السوفيات : ((ان أدبنا يبدو اكثر حداثة من جميع الاداب في جميع الشعوب والاقطار ، ومع ذلك فهو يبدو اكثر الاداب فكرا ، وأكثرها تقدمية ، واكثرها ثورية . وليس هناك على الاطلاق ادب ـ باستثناء الادب السوفياتي ـ استطاع أن ينضم الى صفوف الكادحين والمضطهدين للنضال من أجل القضاء المبرم على جميع أنواع الاستغلال ، والتخلص من نير العبودية الاجيرة . وليس هناك على الاطلاق أدب جعل حياة الطبقة العاملة والفلاحين ونضالهم في سبيل الاشتراكية موضوعا اساسيا لانتاجه .

ولم يوجد في أي مكان من بلاد العالم أدب دافع عن المساواة بين جميع الكادحين من أبناء الامة ، وحمى حق المرأة في المساواة .

بلى ، لم يكن ممكنا أن يقوم في البلاد البورجوازية ذلك الادب الذي سحق كلا من أعداء الثقافة والعلم ، والفيبيين ، والمشعوذين ، والاشرار على التوالي بمثل ما يفعل أدبنا)) .

والفكرة الشيوعية في الادب السوفياتي غير منفصلة عن الوطنية السوفياتية ، ففكرة الوطنية ، وفكرة الحب لارض الوطن السوفياتي ، والشعور بالاخلاص للاشتراكية ـ تحمس الكتاب السوفيات ، وتحدد خصائص انتاجهم .

ولقد عرض الكتاب السوفيات في كثير من انتاجهم ضخامة القوة الهائلة لنتائج الوعي الثوري لدى الجماهير ، والشعور بقداسة الوطنية السوفياتية .

وحب الوطن للوطن وللشعب يصاغ لدى الكتاب السوفيات في مشاعر الحب والولاء للحزب الشيوعي . وزعيم الحزب العظيم لينين يتقدم الى الادب السوفياتي ، والى العلاقة الدائمة بالحزب وبالشعب ، كمعبر عن الاشواق وعن المثل العليا لجماهير الشعب .

والادب السوفياتي هو أدب الطبقة المنتصرة ، أدب الطبقة التي تنتمي الى المستقبل ، ومن هنا كان تفاؤلها وطابعها الحيوي .

والطابع التفاؤلي للادب السوفياتي لا يعني تماما انه لا يتناول الجوانب الكدرة والحزينة ، فان فورمانوف في روايته يتحدث عن موت البطل الشعبي المجيد فاسيلي ايفانوفتش تشابايف .

وعن الالام الجسمانية المبرحة لبافيل كورتشاجين يقود نيكولاي اوستروفسكي القارىء في رواية ((والفولاذ سقيناه)) . ورواية فادييف ((الحارس الشاب)) تنتهي بموت معظم شباب الحرس ، وليس في واحد من هذه المؤلفات ظل من اليأس أو التشاؤم .

حدث هذا لان فادييف وفورمانوف وأوستروفسكي مقتنعون بأن النضال الشاق العظيم من أجل المجتمع الجديد لا يتم بدون تضحيات ، ولكن هذه التضحيات عائدة باسم الهدف المضيء النبيل ، انهم يجدون تبريرهم ومقصدهم في هذه الاهداف العظيمة النبيلة ، والدم المسفوك ليس هدرا ، ولكنه مراق باسم المبادىء التي تتغلب ، ثم تنتصر في النهاية .

وعبر تاريخ الادب السوفياتي كله ، يمتد خيط أحمر مفعما بالطاقة، لا يعييه النضال من اجل السلام ضد مسعري الحروب .

ففي مقالات غوركي ومقطوعاته قبل الثورة ، دمغ بالعار مقاصد السيطرة العالمية التي فرضها أصحاب الملايين الاميركيون .

وفي سلسلة الاشعار عما وراء الحدود ، كشف ماياكوفسكي الجوهر الحقيقي للاستعمار العالمي .

وجريا على تقاليد غوركي وماياكوفسكي ، فان الكتاب السوفيات في مؤلفاتهم الملهمة للانسانية الحقيقية يفضحون مشعلي الحروب ، ويدعون الى السلام لجميع العالم ، ويناضلون من اجل السعادة لجميع العاملين من أبناء البشرية .

الواقعية الاشتراكية وطريقة الابداع في الادب السوفياتي

الصفات الجديدة للادب السوفياتي تتجلى في نفس الطريقة ، وفي اسلوب تصوير الحقائق . فبالطريقة الفنية للادب السوفياتي ، وبالنقد الادبي تكون الواقعية الاشتراكية .

ولكن ما هو جوهر الواقعية الاشتراكية ؟

الواقعية الاشتراكية تتطلب من الفنان تصويرا تاريخيا صادقا محددا للحقائق في تطورها الثوري .

ومع هذا فالصدق ، والتحديد التاريخي ، والتصوير الفني للواقع ، يجب أن تنسق مع هدف تربية الكادحين بروح المبادىء .

ان كتابة الحقيقة أسمى مطالب الواقعية الاشتراكية .

وقوة الادب الكلاسيكي تتجلى في صدقه ، وسموه ، وشرف مواطنيه ، والنماذج الحرة ، والشخصيات الايجابية ، وعلى هذه التقاليد المجيدة يسير الادب السوفياتي .

لكن الادب الكلاسيكي فيما قبل الثورة رأى هدفه الرئيسي في ان يناضل ضد النظام الاستغلالي ، وضد الحكم الفردي ، وضد حكم القوة .

ومن هنا كان الطابع النقدي لواقعية الادب قبل الثورة ، وباسم تحرير الشعب ، وانتصار المثل العليا للعدالة والمساواة ، فضح راديشيف ، وبوشكين ، وغوغول ، ونيكراسوف ، وشتورنيشفسكي ، وسالتيكوف شيدري ، وأوستروفسكي ، ونواستوي ، وتشيخوف ـ فضحوا بالقوة الهائلة للفن الحق ، قوى الاستعباد ، واستغلال البورجوازية ، والمخازي ، وتناقضات الحكم الاستبدادي في روسيا .

اما الواقعية الاشتراكية فترى هدفها الاساسي في تأكيد وتعزيز العلاقات الاشتراكية الجديدة ، وفي النضال الايجابي الفعال من أجل الشيوعية .

انها ناتجة في اساس المجتمع الذي ليس فيه استغلال ، ولا ملكية فردية لادوات الانتاج ووسائله .

وبهذا تكون الشخصية الرئيسية لادبنا هي الشخصية الايجابية . فليفنسون ، وميتيليتسا في ((الهزيمة)) لفادييف) ، وتشاباييف ، وكلينشكوف في (((تشاباييف)) لفورمانوف) ، وبافيل كورتشاجين في (((والفولاذ سقيناه)) لاوستروفسكي) ، ودافيدوف في (((استصلاح الارض العذراء)) لشولوخوف) ، وشخصيات (((الحارس الشاب)) لفادييف) ـ كل منهم نميز بصفاته المتفردة ، وأحيانا ببعض صفات الضعف ، ولكنهم جميعا شخصيات ايجابية ، تعتبر نموذجا لسلوك الانسان السوفياتي .

ولا شك في ان الواقعية الاشتراكية تنضح لا في تصوير الظواهر الايجابية فحسب ، بل يدخل فيها تأكيد العلاقات الاشتراكية الجديدة ، والنقد الجريء القائم على المبادىء لعيوبنا ، والنضال الفعال ضد ظواهرنا السلبية والعدوانية ، وفضح كل المزيفين ، وكل المفسدين في حياتنا .

والفنان وحده محلل للوقائع في ضوء الاشتراكية العلمية ، يستطيع بقوة لا تعرف الهوادة ان يبرز حتمية انحلال البورجوازية تاريخيا ، وفشل الشخصية البورجوازية ، كما فعل غوركي في ((ماير ارتامونوف)) وفي ((حياة كليم سامجين)) .

وبموقفه من المبادىء الشيوعية وحدها أمكنه أن يسخر هكذا من رواسب الطبقية والبيروقراطية في مجتمعنا ، كما فعل ماياكوفسكي في مسرحيات ((كلوب)) و ((بانيا)) وأشعار الهجاء .

والواقعية الاشتراكية تتطلب من الكتاب مقدرة على ان يكتشفوا الحياة في حركتها وفي تطورها ، الا ان كل حركة وكل تطور ، يولد

نضالا جديدا مع القديم ، وانتصارا جديدا على القديم .

والادب السوفياتي يوضح كيف يتطور النضال مع القديم ، ويحقق انتصارات جديدة .

ومع هذا فالمقدرة على عرض الحياة في تطورها وفي حركتهـــا تستلزم قدرة الفنان على أن يرى الاتجاه الذي تتطور فيه الحيـــاة ، وان يرى نمو الجديد .

والسبب في تطور الادب السوفياتي بهذا الاتساع في جميـــع مراحله ، هو انه استقل موضوع المستقبل الشيوعي .

فالادب السوفياتي الواقعي يعكس واقعنا ، ويكشف عن شخصيته، ويطلق أضواء على العقيدة الشيوعية على كل ظاهرة من ظواهر الحياة، وبهذه الخاصية تضع الواقعية الاشتراكية ضمن معالمها الرومانتيكيـــة الثورية الجديدة .

ومن الواضح تماما أن هذه الرومانتيكية الثورية ليست تكرارا سهلا للتقاليد الرومانتيكية السالفة ، ولكنها رومانتيكية جديدة ، يتحدد جوهرها في أنها لا تصور حياة غير موجودة ، ولا شخصيات غير كائنة ، ولا تحمل القارىء الى عالم من المثالية غير قابل للتحقيق ، ولا تـــناقض الحياة الحقيقية ، بل تعبر عن البطولة ، ومجالات المستقبل ، وميادين النضال الحقيقي لثورية الطبقة الكادحة التي يقودها الحزب من اجـــل بناء المجتمع الشيوعي .

فالرومانتيكية الثورية للادب السوفياتي غير مقطوعة الصـــلة بالحياة الحقيقية .

وقد نوه بذلك جدانوف حيث قال : ((نحن نقـول أن الواقعيـــة الاشتراكية تتجلى في الطريقة الفنية الاساسية للادب السوفيــاتي ، والنقد الادبي ، وهذا يسلمنا الى ان الرومانتيكيـــة الثورية يجب أن تدخل في الابداع الادبي كجزء من مكوناته ، لان حياة كل حزبنا ، وحياة كل الطبقة العاملة ونضالها ــ يتحدد في تنسيق ميادين العمل الشاق جدا ، والرزين جدا ، مع البطولة العظيمة وآفاقها الواسعة .

والواقعية الاشتراكية تنبع من الفهم العميق لسير أحداث الحياة . وطريقة ابداعها معادية للخيالية التي لا هدف لها ، وللطبيعية التـي لا ترى شيئا مستقلا عن الوقائع ، انها تتطلب استنتاجات عامة واسعة ، والاستنتاج في الادب يعبر عنه في كتابات ، والكاتب يختار هذه النماذج او اية حقائق أخرى ، ويجمعها ، وينتقي منها واحدة ، ويطرح الاخريات، والكلمات الاخرى يعممها ، ويكنى بها عن المطابقة لحقائق الحياة .

والكاتب السوفياتي مناضل نشيط من اجـل بناء عالم جديد ، والكلمة الفنية تلعب في مجتمعنا دورا هائلا ونشيطا ورائدا .

والكاتب عندنا يؤدي أهم الواجبات ، انه يستطيع ان يساعـــد الانسان ان ينمو روحيا .

والواقعية الاشتراكية تفتح مجالا واسعا للابحاث الابتداعية المتنوعة للكتاب ، وهي تسلم بالثراء ، وأختلاف الصور ، والاساليب ، والانماط، والمناهج ، والاشكال الفنية .

ولا شك ان الواقعية الاشتراكية متصلة بأسلافها ، وقبل كل شيء بالادب الروسـي .

واذا تحدثنا عن الكتاب الروس في القرن التاسع عشر ، وعـــن أعمالهم التي مهدت لادبنا المعاصر ، فيجب ان نذكر هنا ما فيه الكفاية عن تشورنيشفسكي زعيم التفاؤلية التاريخية للديمقراطية الثوريـة ، ومقدمته الاولى لتخطيط الشخصيات الايجابية فيرواية ((ماذا نصنع؟)) والتنسيق في طريقته الابداعية لحقائق الحياة ، وأحـــلام المستقبل ، والثقة العميقة في تحقيق هــــذا المستقبل ــ كل هذا الذي يصنعـه تشورنيشفسكي واحدة من أهم سوابق الواقعية الاشتراكية .

ولكننا حينما نتحدث عن الاصول التاريخية ، وجـــوهر الادب السوفياتي ، يجب علينا ان نشير بقوة الى هذه الفكرة ، وهي أن ادبنا أدب ابتداعي جديد في عمقه الشديد ، وعالمية دلالة كلماته : فيالمضمون، والعقيدة ، وطريقته الاساسية في التجارب الثورية ، وتجارب البنـــاء الاشتراكي ، وفي آرائه العلمية الشيوعية .

الادب السوفياتي قومي الشكـــل ، اشتراكي المضمون

الادب السوفياتي أشتراكي المضمون ، متعدد بتعدد القوميات فـي صياغته ، وهذه خاصية من أهم خصائصه .

فلقد أعلن غوركي في المؤتمر الاول للكتاب السوفيات : ((أن الادب السوفياتي ليس أدب اللغة الروسية وحدها ، بل هو أدب الاتحـــاد السوفياتي بأجمعه)) .

ولقد كان الانتصار الضخم لثورة اكتوبر الاشتراكيـة العظيمة ان جميع شعوب روسيا القيصرية المضطهدة المقهورة ، تحررت ، وخطت في طريق البناء الاشتراكي ، والحياة الثقافية والسياسية النشيطة .

والادب السوفياتي الموحد للجامعة الاشتراكية بمضمونه ، مختلف في شكله القومي ، فالشكل القومي يتحدد في ان الادب يصدر باللغـة التي تفهمها جماهير الشعب الواسعة ، والتي وبـــدت فيه انعكاسا لاحسن تقاليدها القومية ، والخواص النفسية لعقلية الامة ، ولكنه مع اختلاف جميع خصائص الصياغة ، فان الادب السوفياتي موحد فــي داخل اتجاهاته الفكرية .

فالسياسة القومية للحزب قـــادت الى ازدهار أدب الجمهوريات الشقيقة ، وانتاج أحسن الكتاب في الشعوب الشقيقة مشهور فيجميع انحاء الاتحاد السوفياتي ، داخل في الحصيلة العامة لثقافته .

فمسرحيات الكاتب المسرحي كورنييتشوك ، والشاعر الاذربيجاني ساميد فورجون ، وأشعار تيتشينا (اوكرانيا) ، ويانكا كوبالا (روسيا البيضاء) ، وتابيدز (جورجيا) ، وجامبول (كازاخستنا) ، وسوليمان ستالسكي (داغستان) ، وروايـــــات آينا (طاجكستان) واويزوف (كازاخستان) ولاتسيس ، وأوبيت (لاتفيا) ، ومؤلفات أخرى كثيرة ، تبدو رائعة النجاح في الادب السوفياتي المتعدد الجنسيات .

والادب السوفياتي يقدم نموذجه الرائع ، المبدع لوحدة الشعوب في العمل العظيم لايجاد ثقافة اشتراكية جديدة .

وقد سمى بافلو تيتشينا شاعر اوكرانيا المعروف أشعاره باســم ((الشعـور بالاسرة الواحدة)) ، وخصصها لصـــداقة شعوب الاتحاد السوفياتي ووحدة آدابهم .

والتطور السريع لترجمة انتاج الكتاب الاشقاء الى اللغة الروسية، وانتاج الكتاب الروس الى لغات شعوب الاتحاد السوفياتي ، وأعيـاد الذكرى لبوشكين ، وشيفتشينكو ، وروستافيلي ، وأعياد آدابالقوميات وفنونها في موسكو ــ كل هذا ساعد مساعدة جدية على نمو آدابجميع شعوب الاتحاد السوفياتي .

ولقد عنى الحزب ــ بمختلف الوسائل ــ بتطوير الثقافة والادب لشعوب الاتحاد السوفياتي ، وهو في نفس الوقت يناضل بحزم ضـد جميع مظاهر القومية البورجوازية في الجمهوريات الشقيقة ، وضـد كل محاولة لتمزيق الثقافة والادب ، وعزل شعوب الاتحاد السوفياتي عن عمومية الثقافة والادب السوفياتية الشاملة ، وعن تقدمية الثقافة والادب فـي روسيــا .

والدور القيادي في تطوير أدب القوميات السوفيانية يلعبه الأدب الروسي ، فقد استخدم نفوذه الضخم في تطوير آداب الشعوب الشقيقة ، وفي تكوينها ، ولا سيما الاهمية الكبيرة لانتاج غوركي ومايكوفسكي .

وكتاب الاداب الشقيقة يقدرون الادب الروسي السوفياتي ، ويحبونه بحرارة . فقد كتب المؤلف المسرحي الاستوني المعروف ، اوغيست ياكوبسون : « انني اذكر كم كانت عميقة على الدوام تذكارات الاعياد ، وكيف كانت بالنسبة لي قراءة « الدون الهادىء » لميخائيل شولوخوف ، و « تسيمينت » لفيدور جلادكوف ، والكتاب الخالد لنيكولاي اوستروفسكي ، وأشعار مايكوفسكي ، وعلى الاخص انتاج ما بعد اكتوبر ، والمقالات الملهمة لمكسيم غوركي » .

الحزب الشيوعي منظم وقائد للادب السوفياتي

النجاح الذي أحرزه الادب السوفياتي في وظائفه العديدة كان بتوجيه الحزب الشيوعي وقيادته .

وفي جميع المراحل الاساسية لتاريخ حزبنا أوضح الخصائص والمميزات لاهداف الانتاج الجديد ، القائمة امام الكتاب السوفيات ، ووجه واقعها ، وأبدى أعظم العناية بازدهار الادب السوفياتي .

وأية خطوط عامة تحدد سياسة الحزب بالنسبة للادب ؟

لقد نبه الحزب باستمرار الى أن في خدمة الشعب وحده ، وفي مبادىء الشيوعية ، وفي العلاقة الوثيقة بين الاهداف السياسية وبين الحياة — يمكن ان يجد الكاتب السوفياتي المنابع الحقيقية للالهام الخلاق : « ثورة الادب السوفياتي ، اكثر الاداب تقدمية في العالم — كما يعلمنا الحزب — تكمن في أنها تدل على الادب الذي يمكن ان تكون له اهتمامات اخرى سوى اهتماماته بالشعب ، واهتماماته بالدولة .

انه يساعد الدولة على ان تربي الشباب تربية صحيحة ، وأن تجيب على أسئلته ، وان تربي جيلاً جديدا نشيطا ، واثقا في عمله ، غير هياب من العراقيل ، مستعدا ان يتغلب على كل العقبات » . هكذا يقول تقرير اللجنة المركزية للحزب .

وفي أساس سياسة الحزب لادب الاقاليم يضع مبدأ التربية الشيوعية للكتاب ، فالحزب يعمل بحزم دائما ضد تيارات الاداب والفنون البورجوازية ، وضد اللافكرية ، واختلاف السياسات في الادب ، ومع ذلك فهو يساعد الكتاب بعناية ولباقة على ان يتحرروا من الاخطاء ، ومن الانحرافات ، ويوجه ابداعهم نحو الطريق الصحيح .

والمبادىء الفكرية العالية ، وحقائق الحياة الصحيحة ، تسجل في وثائق المناهج الحزبية الخاصة بقضايا الادب ، مع تأكيد المهارة الفنية الكاملة . ولقد جاء في توجيهات اللجنة المركزية للحزب في المؤتمر الثاني للكتاب السوفيات :

« والحزب يدعو الكتاب الى الاقدام الابداعي الجريء ، والى الثراء ، والى التطوير البعيد لكل فكرة ، ولكل أسلوب في الادب ، والى رفع مستوى المهارة الفنية مع ذلك ، من اجل ان يصل الى الدرجة المحققة لجميع المطالب الروحية النامية للقارىء السوفياتي » .

والكتاب السوفيات يرون في قيادة الحزب الموجهة ضمانا أساسيا لنجاحهم ، ولقد وازنوا بين شعار البورجوازية الكاذب : « استقلال الادب عن المجتمع ، و « الفن للفن » وبين الافكار الشيوعية ، وخدمة الادب للشعب والعمل الشيوعي السامي . وقد اعلن شولوخوف وهو يتقدم للمؤتمر الثاني للكتاب السوفيات : « فيما يختص بنا — نحن الكتاب السوفيات — فنحن نافمون على الاعداء الذين يتحدثون عنا كما لو كنا نكتب بمرسوم من الحزب ، ولكن الامر يجري بصورة مختلفة بعض الشيء : فكل منا يكتب بوحي من قلبه ، وقلوبنا ملك للحزب وللشعب الذي نقف حياتنا عى خدمة فنه » .

ترجمها عن الروسية — رضوان ابراهيم

نقد القصائد

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٣ ـ

في وجه الريح والضباب »

ثم هاك هذا المقطع لسان جون بيرس من مطولته « اناباز » :

« ولد مهر تحت أوراق البرونز . انسان وضع تمارا مره في ايدينا . غريب . عابر سبيل . واد باحبار على هواي في ممالك اخرى ... ـ انا احييك ، يا ابنتي ، تحت اكبر شجرة للعام ـ .

لان الشمس تدخل في برج الاسد ، والغريب كان وضع اصبعه في افواه الموتى . غريب . كان يضحك . ويحدثنا عن عشبه ... »

اخال القارىء قد لمس الفرق البعيد بين الاول والثاني . فذاك يمثل عروبا من الكلام النثري الموسق . وهذا يشير الى فعل شعري صلب ، في الزمن الراهن ، لا يقبل الفسخ والتحليل البسيط والاستنتاجات المسميريه المحدوده . ولعل الشعر ، ولاول مره في عمره الطويل ، يصبح فعلا صلبا وبالتالي ندا للفلسفة والعلم ، بفضل نخبه من امراء الكلمة الملهمة . الا ان ذلك لا يعني نحلفه عنهما . فهو ابدا كان ولا يزال فرس رهان . القاهره الوحيدة التي سجلت ، هي ملكه الحر التام لخاصية الملك ، كمنافسيه الرهيبين . لقد اضحى خالق عوالم بعد ان كان عالما محلولا .

والاستاذ النقدي ، حسب ما اتضح لي في « افقه المضاء » ، على وعي بهذه المغامرة الكبرى التي يتسقها عصرنا الحبلان بالغرائب .

اناشيده الاربعة ، محاولة ناجحة على تفاوت . وهو لولا نثرية علقت به في مواقف ، لكان ارتاح من حرف لو . بيد انه كان يعتاض عنها فيوض بانتزاع الرؤى التي تمطر الدوار . وهي ميزه ليست بالزهيدة الغريبة المنال .

ان النقدي شاعر اجواء لا كلمة . ولذا فانت لا تفتش بين ادواته عن ابعاد تنعاكس في بيت او مزاوجة صور . فهذه الابعاد لن تذوقها الا اذا انتهيت من قراءة القصيدة . الامر الذي يدعوك الى معاودة القراءة ، اذ النقدي ليس من الذين يخضعون لنظرة واحدة .

ومما لفت انتباهي ، استفراغه للحلم في « نزهة ليلية » ، تبدت فيها مدينته في مثل حلم خالص الزرقة كالبحر ، افاق منه ليتساءل : احقا نفسه الهذيان ما احكيه ؟ هذا السؤال الذي يختصر فاجعة الشاعر المعاصر .

ان مملكة الحلم جد غنية ، واظن صاحب « الافق المضاء » لا يجهل ذلك . فالحلم والشاعر في الواقع من عصب واحد ، في نظام المراتب الحضارية . ولعل اليونان اوفر من تغنى بعرائس الليل اللواتي كن في مخيلتهم ، ابرار نبوءات تشلها اصابع الآلهة .

اما « نبع نرسيس » ، ذلك المعشوق المتمنع ، الذي عوقب اخيرا بعشق ذاته ، فقضى في انتظار باطل ، لتنبت فوق جثته زهرة عرفت باسمه ، الذي يدل على الصمت الكبير او وقر النوم العميق . اقول ، اما نبع نرسيس ، فتجربة مشرقة ، ومرآة غير مكسورة ، يتمرأى فيها انسان هذه الارض التي تحفل بالارقام والاوجه والاقدام .

« الطفل النبي » ـ لنبيه شعار

يسعى الاستاذ شعار للافادة من بعض مقومات القصيدة الحديثة . فهو يفيد مثلا من فكرة المعادل الموضوعي التي بشر بها « اليوت » ومن التسلسل الذهني اللافقري ، ليمنحنا نبيه ، موزع الحب والخبز ، الذي قتله ليعطيه معناه ، كما دأب الانبياء في الموت . على ان ذلك لا يكفي ليصنع الشعر ، ان لم ترافقه مهارة في الاداء .

هنا العبارة ضيقة ، ذات صدى خشبي ، كانت تنقذها حينا لتعود فتغرق ، بعض الالتفاتات التاريخية .

ولكن تبقى بعض النبرات التي تعد في النقد بولادة محترف جديد في مناجم الصاعقة .

« الرحيل » ـ لناظم السماوي

كشأن الراحلين ينشد الاستاذ السماوي حنينه الى وطنه ، في دربه الذي تحف به الاشواك ، على ايقاعات الجيل السابق من الشعراء .

لن نعلق بشيء ، لان ذلك سيجرنا الى الولوج في موضوع عتيق ، في وقت ، نحن نؤمن فيه بالبعث والتمرد والانطلاق ورفض كل غرغرة وتقليد .

« من قالب الغابة » ـ لحكمت العتيلي

لست ادري لماذا يصر الاستاذ العتيلي ، على اعتبار « من قلب الغابة » شعراً .

لنسمع معا : « في اخر فبراير هذا أهجر أحزاني ـ انساها وهي الاخرى تنساني ـ لن افزع ان كانت لن تنساني ... » .

او : « فتنكرت المحبوبة لي ، صرخت بي ـ حتى الحب غدا في هذا الزمن الزائف مظهر ؟ ـ اذهب عني يا انسانا فقد الجوهر ـ » .

ثم : « بلا جوهر ـ بلا جوهر ـ ندب على دروب الارض بسند بعضنا بعضا ـ ويبغض بعضنا بعضا ـ نفوس بالابا تزخر ـ تدل على الدنى نكبر ـ ولما ان يعري بعضنا بعضا ـ نهون ونطفي نذعر ـ لان المظهر البراق منا ما له جوهر ـ » .

ما هذا يا استاذ حكمت ؟ ارجوك لا تحنق علي . لانك يوما سوف تشكرني ، حين تحتكم الى بصيرتك النافذة المرهفة . واذ ذاك سوف نجد « غابتك » هذه ، نثرا عاديا مصفوفا ، دون ان تظلمها .

« تاريخ جثة » ـ لشوقي خميس

الفجر فراشات بيضاء ، في صيحته الاولى كان العدل والحرية ، وحلم دهور بان تخضر الصحراء . واذا بشهادة ميلاد تخط . لقد اقبل

بطل ، ينزف من رئتيه جرح القدر .

انه « بروميثيوس » ابدا ، ذاك الذي قيد فوق جبال القوقاز مفتوح الجنب ، مستسلما لمخلب صقر جائع أبدا . انه سارق النار ، الساكن روح الصلب منذ البدء ، من اجل جذوة خيرة يهبها للاخرين . الكل يتهمه . حتى الشمس والقمر والريح . الا ان هذه ، كانت تثبت الاثم وتنفي . كما طبيعةُ القوى المتفرجة من خارج .

واخيرا تتلى قائمة الاتهام . فاذا الجميع قد اقتسموا ، حين امسكوه ، الخبز والاحلام والعذاب . ولم يظل غير تاريخ جثة .

هذا واحدٌ من تفسيرين او ثلاثة قد يحتملها هذا البناء الذي يطمع باحتجاز المفهوم الحديث للقصيدة فيكاد . غير أنه يطلب المزيد من الجهد والعقل والاسر في العبارة ، فوق سد الخلل في رجز الابيات التالية :

ـ وهو يدير مفتاح الجهاز
ـ سرعان ما هوت للارض بقمة صفراء
ـ يسرق صورة من على جدار سجن
ـ في زاوية الطريق
ـ اسقطت نفسي عمدا في قاع نهر
ـ بنت وهدمت في سيرها
ـ مائة عالم مسحور
ـ صبح الذين يقتاتون من سواقط الثمار
ـ لكننا اقسمنا حين امسكوه .

وذلك ، بالاضافة الى سهو نحوي ورد في :

ـ نعم . نعم . رأيته باعيني الخمسة .

« المرسى » ـ لاحمد تسوكي

مخاطبة صديق لصديق رحل دون ان يهدر دمعة . حتى تحيته كانت ثلجية . وترك مرفأ للاحباب ، هوى لقاع بحر بلا قرار ، ليعبر كهولة الامواج غريبا يبحث عن مرسى . ولكن أين ؟ ومرفأ الاحباب غاب، والريح تعول في الحدائق والخرائب والكلاب تعوي والموج يهدم ما بنى على الشواطىء .

الفكرة لا بأس بها . انما الافكار وحدها ، ان لم تؤت ريشةماردة، لا تعمر القصائد .

اننا نرغب في التعبير الجديد ، في الغرابة ، في الصورة الفريدة، لا التراكيب الجاهزة . و « المرسى » من حيث رغبتنا هذه في مستوى وسط .

« دليلة » ـ لمختار النادي

في صور تهبط وتسمو روى الاستاذ النادي . قصة دليلة مع شمشون ، بل قصة كل بطل مع الغواية والاغراء والخيانة :

« بهذه النهود قد سبيتني ـ خدعتني ! ـ كالثور عصبت عيناي بالعمى ! ـ » .

هكذا صاح شمشون ، عندما فقد قونه فخلخل ذاته وفومه ، والمحتاجين اليه .

ولشدة تفكيره بشعبه ، بالمعذبين في الارض والساجدين في هياكل العصاة ، تجيئه رؤيا الخلاص ، في ساعة الموت ، فيحس بالجدار يسقط على الرؤوس ، وبشعلة الحياة والفرح ، في خطى سيدهالمسيح.

« الخفايا السافرة » ـ لوفاء وجدي

تنقر صاحبة « الخفايا السافرة » على اوتار مماثلة لاوتار فدوى طوقان ونازك الملائكة ، دون ان تستطيع اللحاق بهما .

اطلب اليها ان تخلف هذا الاسلوب الذي استنفد حرارته فبرد وصمت . وان تهاجر الى مقاصير الشعر العالمي المستحدثة ، والتي يساهم في تشييدها بعض شعرائنا المتالقين النبهاء .

بيروت — هنري فريد صعب



الجمهورية العربية المتحدة

مراسل « الآداب » : سامي خشبة

من الرومانتيكية الى الواقعية وبالعكس

***

في الشهور الاخيرة ، ظهر في القاهرة ديوانان من الشعر ، كان اولهما هو ديوان « قلبي وغازلة الثوب الازرق » للشاعر الشاب محمد ابراهيم ابو سنة ، وقد صدر الديوان في بيروت ولم يصل القاهرة الا بعد أشهر من صدوره . وكان الديوان الثاني هو « الطوفان والمدينة السمراء » للشاعر كامل ايوب . والشاعران تعرفهما القاهرة وبيروت معا ، ويعرفهما قراء الآداب منذ سنوات ، وان سبق ثانيهما الاول بما يقرب من عقد كامل من السنين . وقد سمح هذا السبق لكامل ايوب ان يرتبط - في بداية تجربته مع الشعر - أو يتأثر بالمدرسة الرومانتيكية التي كانت توشك في تلك الاونة - اواخر الاربعينات واوائل العقد التالي - ان تتحول الى مدرسة تقليدية مستقرة ، بل ومحافظة بعد ان استهلكت دورها التجديدي الذي لعبته منذ المهجريين وجماعة الديوان وجماعة ابوللو . كما سمح هذا السبق لكامل ايوب بأن يشهد مولد المدرسة الواقعية في الشعر منذ بدأ كمال عبد الحليم وعبد الرحمن الخميسي وعبد الرحمن الشرقاوي نشاطهم الشعري في نفس الفترة تقريبا . وكان كامل أيوب من أوائل الشعراء الشباب المصريين الذين شاركوا في خلق تيار الشعر الحديث في مصر وفي معاناة بدايات القصيدة الجديدة ذات التفعيلة الواحدة ، بعد ان اثرت فيهم كتابات نازك الملائكة والسياب وغيرهم حول بناء القصيدة العربية وعروضها وصياغتها . اما محمد أبو سنة فقد بدأت تجربته مع الشعر في النصف الثاني من الخمسينات ، أي في الفترة التي كانت المدرسة الواقعية توشك أن تكون صاحبة الاتجاه الغالب في الشعر ، وبعد ان كان الشعر الحديث قد نما واشتد ساعده وبدأ بحثه عن رؤاه الخاصة وتراكيبه اللغوية ومصطلحه النقدي ومنابعه المساعدة من التراث العربي وتراث اللغات الاخرى في الشعر .

أما كامل ايوب الذي نشأ تحت جناح النزعة الرومانتيكية ، فقد نلمح لديه نزوعا متناميا نحو البحث عن التعبير الواقعي عن تجربته الشعرية ونحو اكتشاف المفهوم العصري للشعر والحياة معا ، وان ظل مشربا بتأثراته الرومانتيكية الاولى . واما محمد ابو سنة الذي نما تحت جناح الواقعية بعد ان تم تحول الرومانتيكية فعلا الى مدرسة تقليدية ومحافظة معوقة بالقول وبالفعل لتطور حركة الشعر ، فقد نكتشف لديه نزوعا رومانتيكيا ثابتا ، ورؤية عاطفية منفعلة حتى للجزئيات الواقعية من تجربته الشعرية ، وان تسربت اليه ملامح واقعية واضحة ، تصل حدتها الى درجة التقلب احيانا فتصبغ رؤيته بصبغتها المتميزة .

***

يقدم كامل ايوب ديوانه الاول - الذي تأخر سنوات عن موعده - حريصا على ان يحتوي الديوان على خطوات تطوره الشعري منذ مرحلته الرومانتيكية التقليدية ، مرحلة التأثر بمدرسة ابوللو والمهجريين في اوائل الخمسينات ، مترددا بين البناء العمودي التقليدي ، موحد الروي والقافية والبحر ، وبين مقاطع الرومانتيكية متنوعة القافية التي حاولت احتواء جوانب التجربة الشعرية عن طريق تقطيعها الموسيقي ، وبحورهم العروضية المفضلة ذات الايقاع الخارجي الواضح ، حينما كان من الممكن ان تتلخص تجربة الشاعر في تفريعاته او نداءاته المباشرة ، التي تجمع بين التمرد العاطفي على الواقع وبين قصور هذا التمرد عن تفهم هذا الواقع المرفوض ، والتي تجمع في نفس الوقت بين حزن الشاعر تفاجأ به مكملا راسخا في القصيدة دون محاولة من الشاعر لاشراكنا في هذا الحزن ، وانما يكتفي بمواجهتنا به فحسب ، وبين تفاؤله الوردي الساذج الذي نلتقي به في قصيدة اخرى تفاؤلا مطلقا لا أثر للحزن عليه .

ثم كان ان فقد الشاعر شاطئه ، اذ نلتقي بالخطوة التالية من خطوات الديوان ، فنرى عناوين قصائد هذا القسم : « ضياع » ، « بلا شاطىء » ، « قيود لا ترى » .. الخ ، ونلتقي في بداية قصيدة « قيود لا ترى » بهذه الكلمة لسارتر : « انه ليس بضيق ولا بمرض طارىء ، انه انا .. » . واذا بالصرخات العاطفية التي عكست بذور التمرد الاجتماعي في القسم الاول من الديوان ، تتحول الى مجموعة من الاسئلة الميتافيزيقية وان احتفظت بنفس الطابع العاطفي وزادت عليه بذور الاحساس « المثقف » بأزمة وجودية لا ينجح الشاعر في مدها بزاد المعاناة الفكرية بعد ان فقدت جذرها ومعناها الاجتماعيين ، وبعد ان فقد الشاعر - او تخلص - من تفاؤله الساذج القديم ، حتى في قصائد « الحب ! » ، رغم ترديده العابر بين سارتر في « قيود لا ترى » وبين الخيام في نهاية قصيدة « الطريق » .

ومن خلال الحب الذي لا بد له من مصارعة الواقع حتى يتحقق في « اغنية الى الحياة » ، ومن خلال الصعلكة والحزن والوحدة رغم كثرة الاصدقاء في « الصعاليك » ، ومن خلال معاناة الخوف من ذلك .. « العصر .. الذي يقتل الرجال ! » في « جزء من رسالة » ، من خلال هذه الجوانب لمعاناة الشاعر الواقعية وثقل وطأة جزئيات الواقع على وجدانه ، تخلي الاسئلة الميتافيزيقية مكانها ، ويصبح الموت الزنبقي الغامض الذي قابلناه في قصيدة « بلا شاطىء » ، يصبح موتا واقعيا ، اذ .. « الموت جاء في الذرات حولنا يحوم » ، ويكتسب الحزن كيانا ، جسدا ، حينما يشير الشاعر - فقط يشير - الى مبرراته الواقعية ، آماله الضائعة وغربته ووحدته وخوفه . ولكن لغة الشاعر المثقلة بتأثراته الرومانتيكية القديمة تظل ثقيلة الوطأة على تعبيره الشعري عن تجربته الجديدة ، وتعثر هذه اللغة الرومانتيكية على سندها القوي في تصور الشاعر البسيط والمباشر للواقع ، والمتناقض مع تعقد المصدر الواقعي لتجربته الشعرية وفي ايمانه الساذج « بضرورة » ان يكون هناك امل .

.. « لكن فيه ما تزال احرف بيضاء
عنوان غنوة وليدة لاصدقاء .. » .

من غير ان يكون ثمة «ضرورة» فنية او فكرية لنبوع هذا الامل من قلب التجربة نفسها . ويمكننا ان نتبين حقيقة هذا التأثير الرومانتيكي القديم لدى الشاعر ، ولغته بوجه خاص ، اذا لاحظنا ان قصائد هذين القسمين الاولين من الديوان : « بلا شاطىء » ، « اغنية الى الحياة » ، قد اتخذت كلها قالب المقاطع الموحدة البحر العروضي المتنوعة القافية - هذا القالب الرومانتيكي الاصل - باستثناء قصيدتي « قيود لا ترى » ، « الكأس » ، اللتين يصعب ان نكتشف فيهما المبرر الفني لاتخاذهما

شكل القصيدة الجديدة .

من هنا يمكننا ان نتبين السبب في هـذا « الحياء » الرومانتيكي الذي يصبغ لغة الشاعر وكلماته ، كلما برزت الى سطح تجربته جزئيـة واقعية ، فتسرع كلماته وتركيباته اللغوية لتغطية الجزئية الواقعية بستار كثيف من الكلمات او الصور العاطفية ، الرقيقة طبعا ، والتـي تحـرم المسميات من اسمائها الحقيقية الخشنة .

ومنذ بداية القسم الاخير والاكبر من الديوان ، وهو القسم الذي يحمل اسم الديوان كله ويضم قصيدته ، « الطوفان والمدينة السمراء » ، نشعر برغبة الشاعر القوية وطموحه النامي الى غرس اعماقه فـي ارض التجربة الواقعية مستفيدا من كل تجاربه السابقة التي نحت على الدوام نحو محاولة « التملص » من التأثير الرومانتيكي ، مع تفاوت نجاح تلـك المحاولات .

وربما كان اهم ملامح هذا القسم ، تلك المحاولة التي ينفرد بهـا كامل ايوب بين الشعراء المحدثين المصريين ، وهي محاولة الاستفادة مـن صيغة الموروث الشعبي الغنائي ، ومن الموال والحواديت الشعبية بوجه خاص (۱) ، هذه المحاولة التي تتزاوج مع نمو نزعة كامل الواقعية بغير جـدال . ففي قصائد مثل « مـوال » ، « الهـدية » يبرز اثر الحدوتة الشعبية الذي يصل الى حد استعارة عبارات معينة مـن حواديـت مشهورة . وفي قصائد مثل « مريض حب » ، « بقية اللحن » ، « زائـر في الغربة » ، « انتظار » ، نلتقي بعديـد مـن الصور والتعبيرات والصياغات او القوالب المستوحاة مما اسماه الشاعر « مرددات ريفية » ونحدد نحن مصدرها بالموال الشعبي والحدوتة الشعبية في ريف مصر ، من مثل « عندي عليل يعجـز الطبيب من زمان ... ، ان لم تكن تجود باللقا وبالكلام ، انعم بواجب السلام ، خـد الجميل طـاب ، وعاد موكب الخطاب بالالماظ والحرير .. الخ .. » .

ولكن هذه المحاولة تقف عند حدود الاستفادة مـن ايقاع القالب الموروث ونبرته الاساسية ، او استخدام الصورة « الخـام » نفسها ، دون بذل محاولة لتطويع الصورة الشعبية وابراز ما تحمله من دلالـة اجتماعية وفكرية ، ودون محاولة لتطويعها لمفهوم الشاعر المعاصر عـن الانسان او الحياة ، بل اننا لا نزال نلمح احتدام الصراع بيـن الاثـر الواقعي المؤكد ــ والدوافع الواقعية المؤكدة ــ لهذه المحاولة ، وبيـن تأثرات الشاعر الرومانتيكية القديمة التي لم يتخلص منها .

وليس من شك في سهولة استثارة انفعال الشاعر العاطفي وسهولة الوصول الى تصور رومانتيكي للموروث الشعبي العاطفـي ، وبالنسبة لوجدان شاعر نشأ نشأة رومانتيكية اصلا بوجـه خاص . وربما لـو استطاع كامل ايوب ان يتجه ــ الى جانب الصورة الفنية الخام في الاثر الشعبي الموروث ــ الى دلالتهـا الاجتماعية والوجدانية او النفسيـة مباشرة ، دون الوقوف طويلا عند قالب هذا الاثر وايقاعه الخارجي مـع اخضاع الصورة لبنائه الشعري الخاص والشخصي ولمفهومه الواقعـي المعاصر عن الحياة والمجتمع والانسان ــ هذه المحاولة التي نجح فيهـا بدر شاكر السياب في اشعاره الاولى بوجه خاص وفي ديوانه « سناسيل ابنة الجلبي » ــ اذن لحقق كامل ايوب انتصاره على المفهوم الرومانتيكي السهل للتراث الشعبي من ناحية وللبناء الشعري واللغة الشعرية من ناحية اخرى ، ثم لحقق انحيازا حقيقيا للمفهوم « العصبي » للواقعية ، وهو المفهوم الذي يمكن ان نلخصه في رؤيـة الشاعر الجزئية الـى الواقع ــ مصدر تجربته الشعرية الجديدة مختزلا هذا الواقع الى صورة مبسطة منقسمة الى نصفين ، يحتل الجوعى الفقراء نصفها الاول ، ويحتل المتخمون الاثرياء نصفها الثاني ، هذا المفهوم الذي قـد نلمسه عند كامل ايوب في صور دائمة التكرار من مثل : « عـام الجوع .. الخ . » . وهو نفس المفهوم الذي تغلب عليه صبغة الانفعال الرومانتيكي الذي يحدد آفاق التجربة الشعرية ويحرمها مـن ثقل معاناة الشاعر الفكرية المتجهة الى كشف ابعاد ازمات الانسانية المعاصرة ، الروحيـة والاخلاقية والفلسفية ، الى جانب ازمتها الممثلة في « الفقر » المادي غير الانساني .

ولعل أكثر قصائد هذا القسم من الديوان تأثـرا بنزعـة الشاعر الواقعية الجديدة هي أكثر « ذاتية » في نفس الوقت ، وهي قصائـد « اغنيات ناقصة » ، « المسيح على الطريق » ، « المخاض الثاني » . في هذه القصائد لا يقف الشاعر بوجدانه الواقعي المصري عند حدود ازمة الجوع والفقر المادي ، هذه الازمة التي ارتبطت في طور حركة الشعر الواقعي الحديث ، وارتبطت عند كامل ايوب ايضاً بنماذج مـن الشعر المباشر او الصياغة التقريرية ، وانما تنجح رؤية الشاعر الخاصة مـع معاناة البشر ومزجها داخل بوتقة التجربة الشعرية التي تكتسب الكثير من الحرارة من تكوينه الرومانتيكي القديـم ، وهنـا تصبح البقايـا الرومانتيكية الاصيلة في خدمة رؤية واقعيـة حقيقية . ان احساس الشاعر بالوحدة والخسران والحاجة الى الحنان الاموي مـن الحبيبة ، واحساسه بالاشتياق والخوف وتردده بين البوح بمخاوفه تحت وطـأة الحمى الوجدانية وبين كتمان هذه المخاوف « خوفا » من البوح ذاته في « اغنيات ناقصة » ، كما ان احساسه بالارهاق والهزيمة فـي « المسيح على الطريق » ، كما نرى في احساسه المركب مـن الوحدة والخوف والعجز والاسى الممتزج بأمل كسير لا يكاد يبين في « المخاض الثاني » ، اقول ان هذه الاحاسيس التي يقدمها كامل ايوب فـي هـذه القصائد الثلاث ، هذه الاحاسيس التي كانت شجاعته الرومانتيكية مـن ناحية او عصبيته الواقعية من ناحية اخرى تأبيان عليه ان يفضي بهما الينا فـي اشعاره السابقة ، لهي الرؤوس القادرة حقا على نقله الى مرحلة شعرية جديدة ، ينجح فيها في الوصول الى اعماق اكثر بعـدا ــ واشد عسرا ايضا ــ في حياة الانسان المعاصر والشعر المعاصر في وقت واحد .

يرى الدكتور عبد القادر القط في مقال له نشر بالقاهرة عن ديوان الشاعر محمد ابراهيم ابو سنة « قلبي وغازلة الثوب الازرق » ، يـرى

(۱) للشاعر المصري محمد عفيفي مطر محاولات اخيرة في هذا المجال تستحق دراسة خاصة بها . (س. خ) .

ان عددا من الشعراء المحدثين قد بدأوا في الخضوع لشكل القصيدة الحديثة بعد ان كان هذا الشكل اداة في ايديهم لتطوير بنـاء القصيدة العربية . ورغم غموض ما يعنيه الدكتور القط بمصطلح « الشكل » في هذا الصدد نستطيع ان نتبين من افكار المقال بصورة عامة انه يقصد ما عرفناه من قيم نقدية مع ظهور « القصيدة الحديثة » بوجه عـام ، ولا تتعلق القضية هنا بظاهرة العروض وحده ـ وحدة التفعيلة ومجزوئها ـ في القصيدة الحديثة ـ وانما تتعالى بالقيم النقدية العامة المتصلة ببناء القصيدة نفسها ، وحدتها العضوية التي جاءت بديلا عن وحدة البيت ، التعبير بالصورة شبه المرئية بدلا من تقرير الافكار في صورة الحكمة او في صورة « الحكم » ، تداخل الصورة والفكـرة والكلمة لتكوين النسيج الكلي للقصيدة ، هذا النسيج المحمل برؤية الشاعر وانفعاله ، وعيه وحالته الوجدانية في وقت واحد .

فان صح ان كان هذا هو ما يعنيه الدكتور عبد القادر القط بكلمة « الشكل » حينما تحدث عن خضوع الشعراء المحدثين لشكل القصيدة الحديثة بدلا من استخدامهم له وتسيدهم عليه ، فان قراءة متانية لديوان « قلبي وغازلة الثوب الازرق » ـ وفي ضوء هذا الحكم ـ لـما وجدت محيدا عن ان تواجه هذا السؤال : الى اي مدى يمكن ان تعتبر معظم قصائد الديوان من الشعر الحديث ، بغض النظر عن اعتمادها على وحدة التفعيلة ومجزوئها في غالب الاحيان ؟.

وقد لا نجد نحن مناصا من الخوض في ذلـك الموضوع المعـاد ، موضوع مقياس الحداثة بالنسبة للشاعر ومفهوم تلك الحداثة . وقـد يكفي ان نقول ان هذا المقياس لا يمكن بحال أن يتوقف عن حدود الشكل او البناء ذات الصبغة الكمية غير المجردة ، رغـم الضرورة النظريـة القائلة بأهمية تدافعه ايقاع القصيدة الموسيقي وبنائها الشعري كله ـ من الناحية الكمية ـ مع ايقـاع العصر واكتشاف تداخل عالـم الانسان الوجداني مع عالمه العقلي او وحدتهما . لا بد للشاعر مـن أن يكـون شاعرا بعصره ومواضعات هذا العصر ، ولا بد لهذا الشعور مـن التعبير عن نفسه من خلال جوانب العمل الشعري كله ، وقـد لا تمثل الجوانب الشكلية لهذا العمل سوى الشرط الاول لحداثة الشاعر ، ولكن رؤيـة الشاعر ومكان الانفعال والفكر عن هذه الرؤية لا بد في النهاية وان تكون هي الشرط الاساسي .

ورغم اننا قد نعثر عند ابو سنة ـ وفي كثير من قصائد الديوان ـ على ذلك الجو الوجداني الواحد الـذي تتكون عناصره اساسا مـن احساس ثقيل الوطأة بالخيبة وانقطاع الرجـاء « ومستلزمات » هـذا الاحساس التي قد يكون « الحزن » هو اهمها ، الا اننا قد يصدمنا ذلك البناء الشكلي المجزأ الذي يتناقض مـع وحـدة الجو السائد فـي القصيدة ، حتى لنشعر بالجهد يبذله الشاعر فـي اتجاهين متضادين ، اتجاه توحيد احساسنا من خلال وحدة جو القصيدة العام ، ثم اتجـاه تشتيت هذا الاحساس ـ وتمزيقه احيانا ـ نتيجة لاستسلامه التلـذذ لمحفوظاته من الشعر العربي القديم . اننا قد نجد في ابو سنة جنوحـا واضحا الى وحدة البيت المقفل (لا ينقصه الا القافية والروي الموحدين والبحر العروضي الكامل لكي يكون شعرا عموديا تقليديا) .

ففي قصيدة « حين فقدتك » ـ وسناخذها مثلا القصائد من مثل : « الدمعة والسيف » ، « عندما نكون وحدنا » ، « رسائل الـى حمسة غائبة » ، « قلبي وغازلة الثوب الازرق » ، « الاغنية الرحة » .. الخ نقول أن في قصيدة « حين فقدتك » ـ وهي من القصائد الاخيرة نسبـا للشاعر ، يقول ابو سنة : « يا حبي الواحد في هذا الزمن المر

اسعد انسان فيهم من يعشق مرة

حتى الحب الواحد لا يكمل .. »

ثم ننتقل في البيت التالي مباشرة الى « فكرة » اخرى مختلفة تماما ، تشدنا من جو « العواطف الانسانية » الى قضية الملل والزمن الاحتماعي :

« اقتل زمنك حتى لا تقتل » .

ثم يقفز الى ظاهرة النفاق الاجتماعي :

« الايدي تتلامس فوق مخاط الملق الاصفر »

ثم قفزة اخرى الى آلية العصر وصخبه المسرع :

« السرعة اعلان بح به صوت العصر .. » .. الخ.

وقد يقال ان هذه العبارات المتلاحقة انما يرسم الشاعر بها صورة شاملة للعصر ، فهي تدور في فلك محاولة التعبير عن مدينة عصرية نموذجية بكل رذائلها ومظاهرها الوجدانية واسسها التحتية ايضا ، ولكن ربما كانت هذه المحاولة الطموح ، محاولة تلخيص العصر كلـه في قصيدة غنائية يعتمد التعبير الشعري فيها على الصور التي لا تكاد تحمل ثقل التامل الفلسفي ـ ولا اقول التامل الفكري فحسب ، طالما اراد الشاعر ان يفلسف العصر كله من خلال تجربة فقدانه لحبيبته ـ وهي الصور ايضا التي لا تكاد ترسم شيئا مرئيا ـ جزئية واقعية ـ وانما هي صور كلامية في معظمها ، قد تحيلنا الى فكرة عادية : « احسن انسان فيهم من يعشق مرة » ، وقد تحيلنا الى مدلول رمزي باهت : « اقتل زمنك حتى لا تقتل » ، وقد تحيلنا الى تصور ذهني يقصر عن بلوغ حد التامل الفكري : « الايدي تتلامس فوق مخاط الملق الاصفر » او « السرعة اعلان بح به صوت العصر » !! . اقول انه ربما كـانت محاولة تلخيص العصر كله في قصيدة غنائية ـ هذا هو طابع التعبير الشعري فيها ـ هي ما يدفع ابو سنة الى تكرار التجربة كلها مرتين ـ من باب التاكيد ـ في قصيدة واحدة . ففـي نفس القصيدة تنتهي التجربة ـ للمرة الاولى ـ عند : « كان سيبحث عن عمر ليضاف الى العمر » ، ثم تبدأ التجربة مرة ثانية من نفس زاوية النظـر وبنفس التعبيرات تقريبا لكي نصل في النهاية الى جواب شرط « لو » مـرة اخرى عنه .. « لتكرر يا حبي هذا الحب الواحد ! » . هذه العبارات ـ الابيات جوازا ـ المقفلة لا يمكن ان تمنعنا من الوصول الـى ذلك التصور الانفعالي الواحد ابدا . ان « شكل » هذه القصيدة ـ التي اتخذناها مثلا ـ ليبعد بها عن ان تكون من « الشعر الحديث » بعدا كبيـرا .

فماذا عن رؤية الشاعر اذن ؟ .

وقبل أن نثور اي مناقشة حول فصل الرؤية عن الشكل ، نقول انه لا بد وان يحتوي بناء القصيدة رؤية الشاعر وشكل قصيدته معا ، او ان رؤية الشاعر وشكل قصيدته ممتزجين ملتحمين هما بناء قصيدته. هكذا عرفنا عن قصيدة الشعر الحديث في نفس اللحظه المفترضة التي عرف فيها ابو سنة ذلك الشعر الحديث .

وحتى لا نظلم الشاعر بقصائده الطوال نوعا - التي وضعها في اول الديوان - وهي القصائد التي تفيض كلماتها عما تحمله من موقف او رؤية او فكر ، نلجأ الى مجموعة متتالية من القصائد ((المركزة)) ، موحدة الجو النفسي ، تدور كل قصيدة منها حول فكرة بعينها او احساس بعينه ، بغير تشتت او محاولة ((لتلخيص)) العصر . وهي مجموعة القصائد التي تبدأ بقصيدة ((عودة الى المعبد)) وتنتهي بقصيدة ((القرية المرتعشه)) . ونحن نعتقد أن هذه القصائد الثماني يمكن ان تلخص تجربة الديوان - او تجاربه - في اسراف او في شيء من الاطالة المفيدة .

ومثلما توزعت اغراض الشعر العربي القديم بين المديح والرثاء والنسيب والفخر والهجاء ، كذلك توزعت اغراض ديوان محمد ابو سنة بين الوطن والقرية والمدينة والمرأة . يحس ازاء الوطن بالفخر والاعجاب القنوت ، وينظر الى المرأة نظرته الى امنية مستحيلة يتمناها او يرفعها في وله او ادانة ، ويرى القرية موطنا للبراءة والطهر والفطرة ، ويرى في المدينة ماساة غربته وتمزقه ووحدته وموطنا للزيف والسرعة والعنف والاستغلال . وذلك كله حسن جدا ، لا ينقصه الا ان تخرج هذه العناصر من مسوح كلمات ابو سنة الواسعة ، التي تخفي تفصيلاتها حتى لا نبين اية ملامح ((خاصة)) لتجربة الشاعر او مصادر هذه التجربة ، حتى تتحول التجربة الى نوع من التحليق المزهو بالقدرة اللغوية والايقاعية ولكنه تحليق يعجز عن الوصول الى هدف ما - بعد ان فقد قدرته حتى على الامتاع الجمالي المحض بحكم اختياره للشعر اداة تعبيرية وبحكم انه لم ينح نحو التعبير السيريالي مثلا . ان الوطن الموجود في قصيدة ((العودة الى المعبد)) لا يبين حقا اي وطن هو ، ولولا معرفتنا بجنسية محمد ابو سنة لما عرفنا وطنه من هذه القصيدة ابدا ، كذلك يستحيل الزعم بانه انما يعاني تجربة ((الوطنية)) المجردة ويعبر عنها ، لاننا نعرف ، ولانه - الشاعر - يعرف انه لا وطنية مجردة مطلقة كنوع من الميتافيزيقا . اما الحب ((الذي عندنا)) في قصيدة ((بغير اجنحة)) فان محمد ابو سنة يكاد يخجل من آن يكشف عن مفاتنه الحلوة الكامنة تحت قصيدته الرقيقة شديدة الحياء والتردد بين عيون حبيبته التي تطل منها : ((مروج قريتي الكافحة)) وبين المدينة التي ترى سمراؤه انها ((مضيئة وفاضحة)) وبين ((وجهة نظره !)) هو الخاصة - وليست رؤيته - في ان الورد قد يكون ((رسالة بحبهم ملوحة)) . وفي قصيدة ((الطريق الى المستحيل)) تتبدى الحبيبة في صورة ((اخضرار الحياة ولون المنى وابتهاج الحقول)) الخ.. هذه الصور العادية القائمة التى لا تساعدنا ابدا على مسايرته في تجربته او انفعالنا بها - بله اقتناعنا بها - خاصة وانه يتخذ في النهاية موقفا متشامخا : ((وان الطريق الى حبنا كأي طريق الى المستحيل)) مع انه ((فقير وان صحابي قليل)) فلا نكاد نعرف سوى ((نوع)) تجربته العاطفية المترددة بين التذلل والكبرياء ولكن في مباشرة ممتزجة باسترخاء عاطفي لا الهام فيه .

وتنتمي القصيدة التالية ((اليد الممتدة والجفاء)) الى النوع نفسه بل وتكاد تحمل نفس التجربة ، وان زادت قليلا من التذلل باضافة كلمة ((الدموع)) كما زادت قليلا من الكبرياء بادعاء التخلص نهائيا من التفكير في الحبيبة التي لا نكاد نحس بها بعد ان تسربلت بعباءة كلمات ابو سنة وتهويماته الواسعة . والقصيدة التالية ايضا من نفس النوع ولكنها تساق في هذه المرة على لسان الحبيبة فاذا الحبيب نفسه هو من يختفي تماما رغم انها قد تحدثت عن ((يديه ، وتقطيبة حاجبيه)) ، هذه الاعضاء والقسمات التي تاهت بين : ((وردتنا العاشقة ، وكواكبنا المشرقة ، وفراغ الظلال وجوع الصحارى ويأس الليال ..)) الخ. هذه العبارات المتوحة من بئر صور اللغة الرومانتيكية غير محددة المعالم الذي لا قرار له . وفي قصيدة ((يتيمة)) يحلق ابو سنة فوق بساطة تجربته وحلاوتها ، رغم ما قد تحمله من عصبية الواقعيين في بداية عثورهم على الواقعة حينما يختزلون العالم بتعبير ابو سنة الى ((دجاجة وذئب)) ، ولكنه يستطيع من خلال رقته الشعرية في مواجهة طفلته اليتيمة ان يقدم اليها عالما شعريا رقيقا يمكنها ان تستوعبه بذهنها الصغير ، وان كان يفشل احيانا في الافلات من بئر رومانتيكيته اللغوية. ((لا تفرقي السفين ، فالريح خلف غابتي تود لو تهب)) . ثم يغرق الشاعر مرة ثانية في بئره ذاك في قصيدته التالية التي تحمل تجربة شديدة الشبه بتلك السابقة ، فها هو يخاطب طفلا صغيرا يريد ((عروسة)) لعبة غالية الثمن فيشرع من فوره في شرح قانون الصراع الاجتماعي بين الاغنياء والفقراء ، ولا نشك نحن في نتيجة مجهوده الشاق من اجل تبسيط هذا القانون المعقد ! . وفي ((القرية المرتعشة)) ينقسم العالم الى قرية فقيرة نسيها الزمان واطال ليلها ، ومدينة لا تعرف الليل ((نساؤها من الزجاج والالوان من مسابح الترف (كذا) ورجالها وجوههم كالقطن في البياض ..)) الخ. هذا التقسيم اللاواقعي المتجاهل لحقيقة كل من القرية والمدينة ، المتجاهل لعلاقتهما المتبادلة والذي يحاول ان يبسط مفهوما علميا معقدا عن طريق النظم الآلي المسطح - الخال من الانفعال - بينما كان من المفروض ان يتجه بالشعر الى كثافة التعبير الصوري المشحون بموقفه الفكري العام والواعي بديناميكية الواقع وبديناميكية الرؤية الشعرية كذلك ، لكي يتوازى مع تعقد الواقع ولكي يساير التواءاته ولكي يتحول موقفه الفكري الى رؤية ، وتتحول كلماته - عباراته - الى صور ، ويتحول وعيه العلمي الى انفعال وجداني واع بوافعه وباداته الفنية في وقت واحد .

من هنا لا يمكن ان ننظر الى رغبة ابو سنة في طرح قضايا الواقع ومواجهتها ، لا يمكن النظر الى هذه الرغبة بوصفها تعبيرا عن نزعة واقعية . ان تسطيح الظاهرة الواقعية واختزالها لا يمكن ان ينتج شعرا قادرا على سبر اغوار الواقع وملاحقة تعقده وتكاثره ونمائه ، كما ان اللغة المثقلة بالكثير من العبارات الحالمة المتباعدة عن الواقع لا يمكن ان تحقق انفعالنا نحن القراء - ولا نقول وعينا - بهذا الواقع ، كذلك لا يمكن للصور اللغوية والتعبيرات التي ((صكت)) لكي تكون شعرا ((تحت الطلب)) لا يمكن لهذه أو تلك ان تنفذ بالشعر - الى لحم العالم - الواقع - الخام، ولا يمكن لها - رغم روحانيتها الظاهرة - ان تكتشف لنا ما يحمله هذا الواقع لنا من هموم روحية مبهظة .

اننا قد نعجز عن تتبع تاثرات محمد ابو سنة الرومانتيكية - رغم بروز سمات الشابي عليه احيانا - فهو لا يملك تراثا رومانتيكيا خاصا شان كامل ايوب ، وهو قد ولج عالم الشعر مع مولد التيار الواقعي وزحف روافده المعاصرة وتطوراته المتكاثرة بعدد ظواهر الواقع نفسه من حوله . فما الذي وجده ابو سنة في عالمه المعاصر هذا - وعالمنا ايضا - فجعله يهرب الى بئر الرومانتيكية القديم يمتح ليصب ماءه في قالب شبيه بقالب الشعر الحديث ، بدلا من ان يحاول الارتواء ليروينا نحن ايضا من نهر شعر الحياة الشمسة الواقعي العظيم ؟! .

القاهرة — سامي خشبة

